



LA ESCRITURA DEL SILENCIO EN TRES CUENTISTAS LATINOAMERICANOS

Efrén Hernández, Francisco Tario
y Felisberto Hernández



Juan Manuel Ramírez Rave (Cartago, Valle – 1979)

Doctor y Magister en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Profesor Asistente de Tiempo Completo del Departamento de Humanidades en la misma universidad. Director de la Maestría en Estudios Culturales y Narrativas Contemporáneas. Integrante de los grupos de investigación en Arte y Cultura del Departamento de Humanidades y Estudios Regionales sobre Literatura y Cultura. Coordina el grupo de investigación en Literatura Latinoamericana y Enseñanza de la Literatura de la Maestría y el Doctorado en Literatura.

Su especialidad es la literatura latinoamericana contemporánea, desde allí ha abordado la obra de escritores como Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tarío, Julio Ramón Ribeyro y Ana de Gómez Mayorga, entre otros.

Es editor de *Caballo Perdido*: revista de ficción breve, publicación seriada especializada en cuento. En el año 2012 ganó el Concurso de Escritores Pereiranos Modalidad Ensayo con su obra *Esa delgada luz que es el silencio* (La Carreta Editores, 2012). Cuentos, artículos y ensayos suyos han aparecido en distintas publicaciones.

rave@utp.edu.co

LA ESCRITURA DEL SILENCIO EN TRES CUENTISTAS LATINOAMERICANOS

Efrén Hernández, Francisco Tario
y Felisberto Hernández

Juan Manuel Ramírez Rave



Facultad de Bellas Artes y Humanidades
Colección Trabajos de Investigación
2020

Ramírez Rave, Juan Manuel
La escritura del silencio en tres cuentistas latinoamericanos :
Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández / Juan
Manuel Ramírez Rave. – Pereira : Editorial Universidad
Tecnológica de Pereira, 2020.
137 páginas. – (Colección Trabajos de investigación).

ISBN: 978-958-722-425-2

1. Literatura latinoamericana 2. Escritores latinoamericanos 3.
Narrativa latinoamericana 4. Literatura moderna 5. Filosofía de la
literatura 6. Retórica

CDD. 868

LA ESCRITURA DEL SILENCIO EN TRES CUENTISTAS LATINOAMERICANOS
Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández

©Juan Manuel Ramírez Rave
©Universidad Tecnológica de Pereira

Fotografía:
Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Primera edición, 2020
ISBN: 978-958-722-425-2

Proyecto de Investigación: Decir lo indecible. Poética del silencio para la narrativa
breve hispanoamericana inscrito ante la VIIIE de la UTP con el código E1-17-1

Universidad Tecnológica de Pereira
Vicerrectoría de Investigaciones, Innovación y Extensión
Editorial Universidad Tecnológica de Pereira
Pereira, Colombia

Coordinador editorial:
Luis Miguel Vargas Valencia
luismvargas@utp.edu.co
Teléfono 313 7381
Edificio 9, Biblioteca Central “Jorge Roa Martínez”
Cra. 27 No. 10-02 Los Álamos, Pereira, Colombia
www.utp.edu.co

Montaje y producción:
Maria Alejandra Henao Jiménez
Universidad Tecnológica de Pereira

Impresión y acabados:
Pereira

Reservados todos los derechos

Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones.

Felisberto Hernández, «El balcón»

Más tarde aún, descenderá el silencio, suave, paulatinamente, como con paracaídas. Y cuando el silencio se tienda a reposar sobre la tierra, de la más grande y pálida de todas las estrellas brotará una canción.

**Efrén Hernández,
«Unos cuantos tomates
en una repisita»**

—¿NO SABE USTED LO QUE OCURRE?

—¿Quién, quién grita ahí? ¡Silencio!

—¡¡Silencio!!

—(Alguien en voz baja.) ¡SILENCIO!

.....

No, no es el mar. No, no es la cordillera azul.

Francisco Tario, «Mi noche»

Agradecimientos

Porque «todo se hace en silencio, como se hace la luz dentro del ojo» (Sabines). A ellos (mis ojos) que siguen —¿Hasta cuándo?— prestándome su luz para continuar escribiendo.

A mi familia... Ley, palabraeimagen, por su apoyo y trabajo artístico

Al Dr. César Valencia Solanilla, director del Doctorado en Literatura

A Fabián Andrés Cuellar, Carlos Andrés López, Juan Eduardo Ángel y Ana Lucia Cardona por leerme, escucharme y tratar de comprenderme.

AL SILENCIO

CONTENIDO

Pórtico: escritores <i>buteanos</i> , <i>rastreadores de silencio</i>	11
Primera parte. Palabra y silencio	21
1. La inquietante extrañeza del lenguaje	22
Segunda parte. Silencio(s) escrito(s)	37
1. Hacia una retórica del silencio para la narrativa breve	38
2. Hacer oír el silencio en la literatura	44
3. De la retórica como un <i>tejido silencioso</i>	49
Tercera parte. La escritura del silencio	55
1. Las estructuras del silencio en la narrativa breve. Nudos y capas	57
2. Nudos de silencio	57
3. Silencio tipo capa	67
4. Francisco Tario: entre los dedos helados del silencio	75
5. Efrén Hernández: del silencio que resbala en los hombros de la noche	87
6. Felisberto Hernández: del silencio que escucha la música	95
Cuarta parte. Conciencia del silencio	103
1. Decir lo indecible	104
Quinta parte. A manera de cierre	117
1. Hacia una poética del silencio	118
2. Relaciones entre crítica del lenguaje y poética del silencio	120
3. Tránsito de la retórica a la poética del silencio	125
Créditos de las imágenes	127
Bibliografía	129



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Quien escribe busca la página, su mano silenciosa (*manus tacita*) recorre el campo blanco para *conjurar la lengua*. Es necesario dejar la huella que una la cosa visible (la palabra) con la cosa invisible (el vestigio de aquello extraído de un *fondo* indeterminado).

PÓRTICO:

Escritores *buteanos*, rastreadores de silencio

Pocos, muy pocos, los humanos que se lanzan al agua para alcanzar la voz del agua, la voz infinitamente lejana, la voz sin ser voz, el canto todavía no articulado que viene de la penumbra.

Algunos músicos.

Algunos escritores más silenciosos que los demás, en páginas más mudas todavía.

Extraña penumbra maternal; extraña porque su oscuridad precede en los hombres a la noche misma.

Butes encarna la vieja imantación sonora totalmente irrecíproca de los cuerpos que conduce infinitamente, aorísticamente, en ellos, el canto escuchado antes del primer día.

Con los cuerpos de los fetos en el fondo del líquido sonoro oscuro, así es el cuerpo de Butes el Argonauta pereciendo en el mar.

Pascal Quignard, Butes

¿Te da miedo el silencio?

La pregunta es de Emmanuel Carrère y va dirigida a Enrique Vila-Matas, autor de esas notas al pie de página que comentan un texto invisible, una suerte de catálogo que reúne a esos seres habitados por una profunda negación del mundo *escrito*. Los *Bartlebys*. Artistas que padecieron el mal endémico de las letras contemporáneas. Escritores del No.

¿Te da miedo el silencio?

Es «La pregunta de Florencia» lanzada a bocajarro en un café de París por Carrère y que deja a Vila-Matas perplejo y sin una respuesta segura para un cuestionamiento tan profundo y peligroso. Es la pregunta que le permite más adelante la revelación de una verdad íntima: *Bartleby y compañía* fue escrito por puro pánico al silencio. En efecto, confiesa Vila-Matas, la obra se escribió porque le daba verdadero pánico quedarse sin la escritura y con toda una parte de su vida todavía por vivir (2015: 194).

Las palabras del autor catalán van en la dirección de lo dicho por Juan Rulfo: «Escribimos para no morirnos». Sin embargo, la paradoja está en que el mismo autor de esa frase, un día cualquiera, sin una razón concluyente (tal vez porque murió el tío Celerino, el que le contaba las historias), prefirió no hacerlo más, decidió claudicar. Es decir, optó por no escribir más. Rulfo se quedó sin la escritura y con toda una vida por vivir.

La escritura, para Vila-Matas, es la bola de plata que atraviesa el escenario. Esta imagen sobre la escritura surge de un comentario del director de teatro Peter Stein. La bola, dice, «tarda años en pasar, [...] y se produce en unos segundos de un espectáculo, pero el placer es tan intenso que justifica la espera de semanas, meses y años» (2015: 192). En todo caso, la pulsión negativa, la pulsión por no hacer nada está profundamente arraigada en Vila-Matas, él mismo cree no haberse del todo salvado del silencio, del *bartlebysmo*, con la publicación del libro. No. La pulsión siempre está allí, pero nunca cede a esa atracción, por el miedo que produce

el silencio, tal como lo intuye Carrère aquella tarde en Florencia (p. 194). Miedo al silencio, porque este le puede quitar su bola de plata de la escritura, el mejor lugar que conoce «para vivir hechos tan extraordinarios como decir que el mundo no tiene sentido y, acto seguido, observar cómo el timbre profundo de la voz que ha dicho eso es el eco del sentido» (p. 194). Por lo que: el miedo al silencio no lo paraliza, todo lo contrario, acaba venciendo a otro miedo, el de sentirse deshonesto por no renunciar a la escritura (p. 195).

Este libro trata sobre escritores que no renunciaron, que se lanzaron en busca del silencio, más aún, el objetivo es escribir sobre tres narradores y su exploración de los límites del lenguaje. Aunque la vocación siempre es débil y en muchas ocasiones preferimos no hacerlo. En contraste a los Bartlebys surgen los *Butes*, aquellos representantes de una plena conciencia y escritura del silencio, porque sus obras, entre otros aspectos, son la expresión de un doble descontento: la falta de palabras y el tenerlas en exceso. Son ejemplo, porque cada uno de ellos, a su modo, libra una batalla contra los límites del lenguaje, *se proponen decir lo que saben que no podrán decir*. Insisten en el poder y las posibilidades del arte de la palabra, tal como lo dejó dicho Rafael Cadenas en 1977: «La palabra no es el sitio del resplandor, pero insistimos, insistimos, nadie sabe por qué» (2000: 209).

La respuesta fue insistir en la palabra. Pero en una *palabra silenciosa* que, según Steiner, le dé la posibilidad al artista de encontrar lo común del Tú y del Yo en ella y así conjurar lo humano (2004: 117). El artista contemporáneo debe seguir insistiendo en la imaginación como último recurso para poder decir lo indecible, para intentar *empalabrar lo inimaginable e incalificable* por el lenguaje, por tanto, consideran el silencio, en el caso de la literatura, como acto mismo de la escritura. Como una invitación para escuchar el *silencio* en tiempos en los que el *oído está traumatizado por una sordera imaginaria*.

Susan Sontag, en *La estética del silencio*, destaca la mencionada ambivalencia producto de la desdicha de las artes contemporáneas, lo que lleva al artista a insistir en «el más contaminado, el más agotado de todos los materiales que componen el arte» (1985: 23), es decir, el lenguaje mismo. Paradójica situación que obliga a explorar sus propios límites. En la misma línea de Sontag, George Steiner, Octavio Paz, Ramón Xirau y muchos otros se plantea que el escritor contemporáneo debe confrontar, como ningún otro lo había hecho, una situación de precariedad por cuanto goza de una plena conciencia de los límites de las palabras.

Vale la pena dejar sentado que el tema de la crítica del lenguaje no es nuevo. En este orden de ideas, la crisis del lenguaje se evidenció en determinados artistas y escritores que se inscriben en una estética que pondera la escritura del silencio a partir de una conciencia plena de su uso. Por tal motivo, se ha creado una tipología de escritores *buteanos*. Se propone de esta manera una analogía a partir del encuentro que se da entre Butes (personaje menor de las Argonáuticas) y las sirenas. La relación se justifica por cuanto Butes, en comparación con otros dos importantes héroes: Ulises y Orfeo, siendo el más frágil, es el único que *desea* y quien renuncia a la sociedad de los que hablan para ir en busca de la voz antigua de un pájaro con senos de mujer que lo llama para raptarlo y guiarlo al encuentro con la palabra perdida... aquella que *se compone con el silencio*.

Los escritores buteanos son *saltadores* que van tras el rastro dejado por las atadoras (las sirenas), es decir, son *rastreadores* de silencio. Dicho planteamiento se conecta con lo expuesto por Octavio Paz en *el Arco y la lira*: «El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojar al vacío» (2013: 177). Quiero ir un poco más lejos. Al proponer que en Latinoamérica existen obras que reúnen todas las condiciones para inscribirse en la tradición de la estética del silencio, no tengo duda de ello. Sin embargo, tres narradores (cuentistas) se destacan porque no solo escriben el silencio

(retórica) usando una amplia diversidad de matices, sino también por emplear una rica gama de “signos” y metáforas para expresarlo, lo que demostraría la competencia creativa de cada uno de ellos. Además, al interior de sus obras, se configuran poéticas implícitas que dan cuenta de la consciencia y la escritura silenciosa. Estos tres escritores latinoamericanos saltan tras la estela silente dejada por las sirenas en su retirada del encuentro con el ruido que representan Ulises y Orfeo. Son tres Butes, saltadores, *rastreadores de silencio*.

A lo largo de estos años, se ha defendido la idea del silencio como una alteridad que comparte el mismo origen con la palabra, se puede considerar como lo *Otro*. No obstante, los tres autores seleccionados son dignos representantes *del arte de la composición del silencio*, en un mundo arrinconado por la palabra-ruido, o como lo propuso Barthes: por la polución del habla, por las palabras contaminantes (2004: 68-69). Es decir, sus propuestas se diferencian porque van en contravía de una sociedad que pondera y valora el uso de la palabra y que tiene una mirada marginal, recelosa y negativa sobre el silencio.

En este orden de ideas, se defiende la postura de que ninguno optó por la mordaza que clausura toda posibilidad del decir, a lo *Bartleby, atrapado por la escritura del No*. Si existe algún tipo de renuncia, debe interpretarse como una modalidad del decir, no como una abdicación o enmudecimiento perpetuo. No se callan como una acción de retirada fuera del lenguaje, todo lo contrario, su silencio es un viaje hacia el centro mismo del lenguaje. Buscan la fisura, la grieta que los acerque a lo indecible.

Parafraseando a Ramón Andrés González, sus silencios no proceden del desacuerdo con el mundo, sino que son el mundo mismo (2015: II). Nunca renuncian, prefieren seguir escribiendo, derrotar la angustia que produce la página en blanco. Pascal Quignard así lo dice: «Escribir. “Hablar estrictamente”, “callándose”» (2016: 47). Otro tanto dice Norma Lazo cuando

advierte: «Mientras más se resiste el lenguaje, más se intenta y, a pesar de la imposibilidad, lo indecible insiste en representarse hacia afuera» (2015: 22), porque

La verdadera tragedia de lo inefable, de lo que no puede escribirse, es la propia palabra fracasada, en tanto que solo representa vacío, al signo le hace falta su cosa. Sin embargo, el significado está inscrito en el cuerpo, en el silencio, en el lenguaje, en la escritura. (p. 23)

Para Lazo, por consiguiente, la escritura es la única forma en que se puede hablar callando.

Felisberto Hernández, Francisco Tario y Efrén Hernández, insisto de nuevo en ello, intentan decir lo indecible¹. Enfrentar el canto de las sirenas. Ir hacia el deseo, a la aventura, es decir, «hacia una alteridad absoluta, imposible de anticipar, como se va hacia la muerte» (Lévinas, 2002: 58). Deseo de lo Otro que va más allá de las satisfacciones. En esta publicación, se reúnen los antecedentes de la escritura del silencio (retórica y estilística) para la narrativa breve, tres miradas sobre esta escritura silenciosa para igual número de autores y una breve aproximación a las poéticas del silencio.

En la primera parte, se defiende una premisa: palabra y silencio son compatibles sin ser entidades comparables. De tal forma que, se evita caer en una postura sobre el silencio, caracterizada por una visión negativa y reduccionista, en la que se le otorga una función siempre subsidiaria, es decir, de dependencia de la palabra. En esencia, su existencia es paralela y no se pretende privilegiar el uso de lo uno sobre lo otro, por tanto, se hace énfasis en una perspectiva dialógica que parte del supuesto de que es el silencio el que custodia la belleza de la palabra. No la niega.

¹ Esta lista es mucho más extensa. Entre los narradores que he trabajado y que se podrían sumar al corpus destaco al peruano Julio Ramón Ribeyro, a la ucraniana-brasileña Clarice Lispector, a la mexicana Ana de Gómez Mayorga y a la colombiana María Helena Uribe de Estrada, entre otros.

En la segunda parte, denominada *Silencio(s) escrito(s)*, atendiendo a la naturaleza del estudio, se pretende evidenciar la conciencia y la escritura del silencio en la obra de los tres narradores, se busca subsanar la ausencia de una tipología silenciaria específica para la narrativa, a partir de la revisión de una serie de propuestas vinculadas con la estilística, la retórica, la estética y la poética del silencio para la lírica.

De tal forma que, en la tercera parte, *La escritura del silencio*, se examinan y aplican algunos tipos (taxonomías) y formas de silencio en la literatura, propuestos por la profesora Carmen Bobes Naves, al tiempo que se hace una búsqueda de la presencia de una sintaxis del silencio en diferentes narraciones de los tres autores, a partir de la propuesta estructural de André Neher: silencios tipo *nudo* y tipo *capa*. En última instancia, se consideran algunos elementos de la denominada estilística del silencio, a partir de dos trabajos de Claudio Guillén.

En las dos últimas partes: *Conciencia del silencio* y *A manera de cierre*, se presentan algunos elementos que permiten evidenciar cómo el silencio se constituye en poética, en reflexión sobre la palabra y el «vacío», sobre el ser y la nada de la escritura. Para tal efecto, se toma como principal referencia la obra de Felisberto Hernández, por tanto, quedan para futuros análisis más profundos las obras de Efrén Hernández y Francisco Tario. Se revisa la conciencia que Felisberto Hernández tiene del silencio, ejercicio que implica a su vez pensar en los límites (bordes) del lenguaje, en las fronteras últimas y ontológicas de la palabra, y esto, como advierte Eduardo Chirinos, es ya en sí una estética (1998: 20).

Para este momento del análisis, se toman como referentes propuestas que en su naturaleza divergente –hasta un punto– solo alimentan la convergencia. Ellas son: el sensible análisis que realiza Guillermo Sucre a la obra de nueve poetas latinoamericanos en su ensayo *La máscara, la transparencia* y que arroja como resultado diversas variantes de la experiencia del silencio en la poesía. Por su parte Marcè Rius transita entre un silencio *sintagmático* (el

cual tiene ecos de lo propuesto por Claudio Guillén, Bobes Naves, Block de Bahar, entre otros) y un silencio *originario* suma de partes de lo encontrado por Sucre, en su «Metáfora del silencio» y aquel silencio que no se deja encasillar, irreductible al mero hecho verbal, presentado por Santiago Kovadloff en su *Silencio primordial*, que es usado como último recurso de análisis en el segundo momento del trabajo.

A lo largo de todo el libro, se presenta a manera de ejercicio creativo la propuesta denominada: «10 itinerarios. Poéticas: arte de composición del silencio», en la que se conjuga el trabajo fotográfico de Leidy Yulieth Montoya Aguirre con 10 epígrafes, los cuales son la antesala de un trabajo que hasta ahora inicia y que tiene como meta la formulación de tres poéticas del silencio para igual número de autores. Poéticas que, vale la pena desde ya insistir, son arte de la composición, porque manifiestan atracción por un material silencioso, en un mundo en el que las palabras han perdido su valor.

Las mismas razones presentadas hasta el momento sirven para justificar el empleo de herramientas teóricas provenientes de distintos discursos críticos: el concepto de *metaliteratura* (Sánchez Torres, 1993) permitirá observar en los tres autores la paradójica noción de la escritura como fracaso y consagración del lenguaje; el concepto de *autoconciencia narrativa* propuesto, en parte, por Walter Ong (1987); el concepto de *metalenguaje* que encuentra en la literatura su ámbito de práctica por excelencia (Barthes, 1959; Jakobson, 1956); la figura narratológica del *autor implícito* de Booth (1961) clave en los textos de carácter metaliterario y, por último, la noción de *intertextualidad* que alude a la configuración del texto por medio de la presencia-ausencia de otros textos (Kristeva, 1969 y 1974; Culler, 1993). Estas herramientas, presentes y articuladas en cada uno de los capítulos, permiten unificar la diversidad de enfoques –convergentes y complementarios– dotando al análisis de la pluralidad necesaria para establecer el diálogo textual a partir de los diversos silencios presentes en las obras narrativas analizadas.

II



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Escuchar el sonido apagado del héroe, el sacudir de alas del ángel o el imposible canto de las sirenas *aquí en el tiempo de lo decible*, esa es la labor, la misión del poeta o del narrador.

Primera parte: Palabra y silencio

*Toda obra escrita, verdaderamente escrita, es un silencio
que habla.*

Pascal Quignard, *Pequeños tratados*

1. La inquietante extrañeza del lenguaje

Antes iba donde iba el balón. Ahora me preocupa más el espacio que la pelota.

Carles Puyol - 2010

Inicio con una imagen tomada del fútbol. De inmediato, corro el riesgo de quedar en fuera de lugar antes del primer minuto de juego. Sin embargo, no encontré una imagen más contundente, más cercana a mi búsqueda. Lo explico. Hace años traté de encontrar el semblante explicable del silencio, quería reducirlo; no obstante, me topé con un laberinto de preguntas, es decir, solo me *aproximé* a sus márgenes porque iba a donde iba el balón, solo perseguía a la palabra.

Luego, me preocupó más el silencio que la palabra, como al capitán de la Roja, poco antes de su retiro le preocupaba más el espacio que la pelota. En mi caso, debía de continuar un trabajo que se enfocaba en un mero epifenómeno (como algunos le llaman)². Pensaba en la soledad de Carles Puyol en el Camp Nou cercado por cien mil voces. En un hombre preocupado por el espacio, atento al vacío, conjeturando sobre el destino de la pelota, mientras sus contrincantes y los espectadores sucumbían a los mágicos rebotes y deslices del cuero por el impecable césped.

Ahora, debo reconocer que a Puyol le preocupaba el espacio porque había un balón que seguir, así mismo, ahora me preocupa el silencio porque existe una palabra que de él parte y

2 Para Carmen Bobes la teoría literaria se ha ocupado con frecuencia de las zonas centrales de las obras, es decir, ha concentrado su atención en las palabras, no en los silencios (sus márgenes). Los silencios se consideran como la negación de lo literario, ante lo cual la autora se pregunta: «si la creación literaria es el arte de la palabra, ¿cómo puede haber un silencio literario? y ¿cómo puede la teoría literaria hablar de lo que no está en el texto literario?» (1997: 100). Es indudable que se han abierto otros horizontes de sentido a partir de las respuestas que se han dado, tanto a estos como a otros interrogantes, lo que a su vez conlleva asumir perspectivas de análisis diferentes a las tradicionales con el objeto de *mostrar* las zonas marginales que antes se veían regaladas a un segundo plano.

vuelve a él. Planteada así la cuestión, el balón se justifica en el campo de juego porque existen los espacios para que vaya y, lo más importante, la *necesidad* de los hombres para crear esos espacios. Dicho de otra forma, con el balón dentro de la bolsa, en el camerino, en las manos del árbitro, solo queda, o bien el monumental campo de juego, o la *necesidad*, la sensación de que algo debe o puede suceder cuando la *Esférica*, el balón rueda o vuela en su recorrido por el campo.

Por todo lo anterior, en este preciso momento no estoy tan seguro de algo: para Octavio Paz, así como la música inventó al silencio, la arquitectura inventó el espacio³. Es probable que sea el deseo el primer eslabón (si podemos llamar a algo primero), es decir, la necesidad de vernos en el *Otro*, en lo *Otro*, esa necesidad de crear espacios para comunicar-nos.

El significado, los modos existenciales del arte, la música y la literatura son funcionales en el interior de la experiencia de nuestro encuentro con el otro. Toda estética, todo discurso crítico y hermenéutico es un intento de clarificar la paradoja y la opacidad de ese encuentro y de sus felicidades. (Steiner, 1993: 171)

Ahora bien, si Puyol buscaba la grieta, la incisión, en un juego que pondera el llenar espacios. Creo que el escritor, el artista en general, guardando las debidas distancias, comprende que nacer significa heredar un «mundo interpretado», una *gramática*⁴ cultural que requiere ser agrietada, escindida, rota, porque el mundo no es un territorio, «sino un universo sígnico, simbólico

3 Hago alusión al poema «Lectura de John Cage» de Octavio Paz.

4 Joan-Carles Melich entiende por gramática «una organización articulada de signos, símbolos, imágenes, narraciones, valores, normas, hábitos, gestos, costumbres... que, por una parte, ordena y clasifica el mundo, así como las relaciones que en él se establecen, y, por otra, ofrece y proporciona normas de conducta respecto a ese mismo mundo y las interacciones entre sus miembros. Una gramática es una estructura de la experiencia humana, una forma de dividir y de organizar esta experiencia, y también la forma que tenemos los seres humanos de organizarnos en ella, de situarnos en el mundo, de ser-en-el-mundo. La gramática es lo que nos acerca y aleja al mismo tiempo. Y precisamente por eso es inapropiable» (2014: 17).

y normativo que solo podremos eludir, si es el caso, parcialmente. *Ab initio* heredamos una gramática compartida» (Mélich, 2014: 17).

Sí, heredamos una gramática. Una estructura de la experiencia humana, una forma de dividir y de organizar esta experiencia. Una forma de organizarnos en ella, de situarnos en el mundo, de ser-en-el-mundo (2014: 17). Tal como lo plantea Rilke: «vivimos en un mundo interpretado, en un mundo gramatical» (p. 17). Sin embargo, «el mundo interpretado es un mundo abierto a la vida, es un mundo agrietado, escindido. Es un mundo roto» (p. 18).

En efecto: así como el fútbol se hace posible gracias a los espacios abiertos para el balón, «Para que haya vida, para que la vida sea posible, las grietas del mundo no se pueden suturar. No es posible la vida en un mundo no escindido» (p. 18). De ahí el *deseo*, la necesidad de transitar con la palabra los espacios que se abren, las grietas por donde se fugan múltiples resonancias, por las que podemos potenciar nuestra *condición ambigua* recogiendo la expresión de Lluís Duch en sus diálogos con Albert Chillón (2010). La paradoja es que al apalabrar, al usar las palabras (intentar suturar con el lenguaje las grietas del mundo), solo conseguimos agrietarlo más. La metáfora, por ejemplo, es ese «último recurso, la búsqueda desesperada de la forma en su intento por aproximarse a aquello que se aleja y se resiste a los márgenes formales de la regulación sintáctica» (Colodro, 2004: 67). Por consiguiente, «deberemos simplemente vivir alimentando la ilusión de que el campo del lenguaje posee la capacidad inherente para dar cuenta de la totalidad del significado» (p. 67).

Quien escribe vive para agrietar el mundo. Vive el deseo absoluto y el ser que desea es mortal y lo Deseado, invisible (Lévinas, 2002: 58). No hablo aquí, como subraya Lévinas del deseo que por lo común se interpreta como la satisfacción de una necesidad, aquel que señala al ser indigente e incompleto o despojado de su grandeza pasada (p. 57), no. El *deseo* aquí referido es metafísico,

el que según el mismo autor «tiende hacia lo *totalmente otro*, hacia lo *absolutamente otro*» (p. 57). Dicho deseo se distancia de la nostalgia y la añoranza, más bien «aspira al retorno, puesto que es deseo de un país en el que no nacimos. De un país completamente extraño, que no ha sido nuestra patria y al que no iremos nunca. El deseo metafísico no reposa en ningún parentesco previo. Deseo que no se podría satisfacer» (p. 58).

Insatisfacción absoluta. Decepción permanente. Incompletud porque se «desea el más allá de todo lo que puede simplemente colmarlo» (p. 57). Imposibilidad de anticipar lo deseable. Deseo de lo Infinito que nunca se sacia, por el contrario, se incrementa. No es posesión, es deseo de lo *Otro* que jamás se poseerá. De allí que la distancia entre el deseo y lo deseado sea infranqueable: posibilidad siempre abierta. Tampoco es deseo de una totalidad o de conocimiento. No le interesa una transacción o intercambio. Lejos está de la búsqueda de una satisfacción.

A propósito, en su nota sobre una ética fenomenológica a partir de Lévinas, Joan Carles Mèlich dice lo siguiente:

Lo deseado es lo Invisible porque no es representación, no es ícono, objeto o fenómeno. Lo Invisible no puede ser interpretado. No hay hermenéutica de lo Invisible. Lo Invisible no puede ser Dicho, no puede quedar prisionero de ninguna imagen, de ninguna institución, de ninguna ortodoxia. Lo Invisible es significación sin contexto. (1998: 191)

De tal suerte que el deseo que se procura rastrear no puede ser dicho, su naturaleza es indecible.

Para Hugo Mujica (1997), existe un lenguaje que antecede y arropa al hombre, un lenguaje de la tribu que se alimenta a través de la escritura de la vida, lenguaje que al escribir el texto de mi vida se irá haciendo mi propia expresión. *Habla*.

Hablar es crear. Debe serlo, puede serlo, dice. Porque existe «[...] una tensión creadora entre un sistema clausurado e institucionalizado de signos y el acto de la palabra, que como suceso histórico irrumpe, innova y modifica. Transgrede» (Mujica, 1997: 55). La lengua, en tal virtud, es el código de mediación porque siempre deja un lugar para la expansión de significados.

No existe lenguaje o estructura, sistema o gramática para Mujica (1997), capaz de sistematizar todas las visiones esenciales con la pretensión de ser exhaustivo y definitivo. Si así fuera, se negaría de tajo la historicidad creadora de la palabra y la lengua sería mera repetición, duplicación o anulación. Hablar sería mimetizarse con lo dado. De tal suerte que sería, como lo propone el personaje Guido Bressler en *Tinta* (2011), «imposible escribir nada que tuviese sentido más allá de su enunciado».

Apelando a lo contrario, para el poeta argentino «El habla, contrastándola con la lengua, constituye el momento de la apertura del lenguaje, del espejo partiéndose, abriéndose más allá de los propios signos: hacia la creación, la trascendencia, la manifestación...» (1997: 55). Lo que para Mèlich es fisura, para Mujica es nudo entre la herencia y la transmisión. En consonancia con estos dos pensadores, propongo, es la grieta que deja mirar.

Quien escribe, por tanto, *desea mirar*, quiere encontrar las grietas para ir más allá del mundo que le fue heredado. Busca la apertura del lenguaje: *su habla*. Busca en el límite del saber que le ha sido entregado la posibilidad de conocer lo incógnito, el anuncio que le dé la posibilidad de lanzarse a la interrogación de sí. En síntesis, un acto de hablar creador que le permita transgredir y (por qué no) modificar un sistema nunca cerrado.

El escritor busca la grieta que le permita *mirar* a la *gramática* más allá del código. No obstante, debe ser consciente de su incapacidad, porque las palabras son insuficientes para expresar-decir el mundo que se le presenta. ¿Por qué? Porque «Las palabras

te miran: no te nombran» (Siles, 1983: 151). *La inquietante extrañeza del lenguaje*. El poeta, el narrador (en nuestro caso), pasa *de un mirar a ser mirado*, verdadero gesto de dislocación escópica. Las palabras lo miran desde la distancia, en ocasiones, algunos avizoran la infranqueable distancia entre las palabras y las cosas.

La Grieta en sí misma muestra el contraste de la luz y la oscuridad: las sombras. Por la grieta se intenta mirar el fondo de la caverna platónica desde donde miran las palabras: imagen, mero signo. Al final una señal condensada en tinta y papel. Derrota para quien debe aprender a vivir con lo poco que el mismo lenguaje le deja. Fracasa quien pretende colonizar al lenguaje. Desmesurado como es, solo deja habitar. Sabemos, dijo Edmond Jabès, «que la palabra que nos permite ver, oír, soñar y juzgar solo existe en función de la realidad que crea y a la que escapa» (Citado por José Ramón Ripoll, 2007: 31).

En un sentido similar, Pascal Quignard (2016) propone que la lengua es un pedazo de realidad en la realidad, ya que con esta el hombre no alcanza a expresar la realidad de lo que hay, tampoco le permite revelar propiedades inverosímiles y prestigiosas, lo que no quiere decir que se pueda reducir a un puro artificio despojado de toda eficacia⁵. Sin embargo, la realidad se deshace en el lenguaje escrito, tal como lo sugiere Octavio Paz⁶ en algunos de sus poemas o se desgaja en forma de versos que caen en los espacios blancos del poema «Página» de Jaime Siles (1983):

De la realidad del mundo
caen las hojas,
que ya no son las hojas,
sino la luz

⁵ En el capítulo denominado «El abandono de la palabra» George Steiner dice lo siguiente, a propósito de la categoría de lo inexpresable de Wittgenstein: «El lenguaje solo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto —y, presumiblemente, la mayor parte— es silencio» (2006: 38).

⁶ *Ladera Este* (1969) Octavio Paz.

que cruza entre las hojas
de una tinta
que niega toda luz (151).

Realidad en la realidad, más que un doble que no logramos dominar porque nos supera en todos los sentidos. ¿Cómo conocer el origen del lenguaje? ¿Cómo transmitir la experiencia que tenemos sobre él? ¿Cómo experimentar sus límites? No lo sabemos, pero insistimos, insistimos, con lo único que tenemos: la palabra, la lengua. A propósito, dice Quignard:

(Si pretendiéramos conocer el origen del lenguaje, deberíamos no haber nacido. Y si pretendiéramos fundar en la experiencia el conocimiento que podemos tener de él, no deberíamos morir. Ninguna voz puede pretender sin contradicción ser contemporánea del origen de la lengua que utiliza. Y ningún pensamiento puede, sin contradicción, verse nacer “en” el aprendizaje de aquello que lo precede y “en” la experiencia de lo que limita. Hablar, por lo que respecta al hablar que la palabra emplea, supone un “acto de fe sin fe”, y sin embargo hace girar al punto una rueda mecánica y ávida). (2016: 51)

Piadosa impiedad. Empujar la roca hasta lo más alto para luego verla caer e iniciar de nuevo ¿Castigo? La palabra es insuficiente, porque siempre oculta más de lo que revela. Su tiempo es diferente al nuestro, ya que fluye con, entre y a través del silencio. Nos antecede y aún seguirá después de que expire nuestro cuerpo. Ha dicho y seguirá diciendo. Viene desde lejos y seguirá su trayecto. De ahí que, por más que lo deseemos, nunca la haremos propia. Su presente es elusivo, tal vez porque las palabras «son insustituibles y esencialmente *intraducibles*» (Jaspers, 1995: 120).

Pero, al eludir tejen la trama, generan la *tensión creadora*: la fisura, la grieta. El presente de la palabra, su evocación, la escritura,

nos recuerda que el lenguaje nos desborda. Que el hombre trata de comprender el mundo lanzando palabras a un estanque inefable con la esperanza de recuperarlas algún día de su fondo insondable. Verdadero «acto de fe sin fe»: *deseo*⁷. La escritura, la página: juego de miradas que derrumba los cimientos de la *realidad*:

Las palabras te miran: no te nombran.
Las palabras
desde la orilla opuesta
del papel.
Página
de la realidad
que, con sus letras,
otro lenguaje
para nada
forma. (Siles, 1983: 151)

Sin embargo, «por y en la palabra, el hombre realiza la epifanía del mundo: la palabra ilumina» (Mujica, 1997: 61). Pero, también deja al hombre en el borde, en el mismo límite del cual partió: el silencio, su germen.

Silencio en la palabra o la palabra hecha silencio. Tránsito: ida y vuelta. Movimiento continuo que oculta y revela. Ruptura: se rompe y surge hecho palabra, la palabra se rompe y se hace silencio. Ese es el camino al habla⁸. Porque «El habla habla en tanto que son del silencio» (2002: 22), escribió como un enigma Heidegger. Es decir, el lenguaje es y será ese movimiento de silencio: invocación, llamado.

7 Joan-Carles Melich recuerda que «Ernst Bloch parte de la idea de que hay algo no disponible, no determinable, no deducible a partir de la lógica de la historia. Lo que constituye a la naturaleza humana es la negativa a aceptar el mundo como algo ya acabado. El ser humano aparece como alguien capaz de desear, pues existe una diferencia radical entre lo que se es y lo que puede llegar a ser» (2012: 119).

8 A propósito, dice Heidegger: «el silencio apacigua llevando a término mundo y cosa en su esencia. Llevar a término mundo y cosa en el modo del apaciguamiento es el advenimiento apropiado de la Diferencia. El habla –el son del silencio– es en cuanto que sea propiamente la Diferencia. El habla se despliega como el advenimiento de la Diferencia para mundo y cosa. El son del silencio no es nada humano. En cambio, el ser humano es, en su esencia, ser hablante» (2002: 22).

Para el pensador suabo, el camino a través del cual la palabra se hace sonora (dice, canta) es un movimiento que se origina de una inmóvil quietud. El silencio que es reverberación, resonancia, pero ante todo invocación, le permite al hombre, en su esencia de ser hablante, evitar el peligro que se oculta en la propia lengua de destruir la posibilidad de decir aquello de lo que se habla.

Camino de ida y vuelta. Si el origen de la palabra es una inmóvil quietud (ruptura), su retorno es de nuevo hacia lo insonoro, «allá desde donde ella es concebida: al son del silencio que en tanto que Decir, en-camina a su proximidad las regiones de la Cuaternidad del mundo» (Heidegger, 2002: 160).

Esa llamada originaria, es la voz del Decir, del silencio (*Ereignis*), voz sin sonido, no obstante voz. De tal forma que, «esa voz sin sonido finalmente se apalabra en nuestra voz, ella sí, sonora» (Talamantes, 2015: 138). Para Heidegger existen dos decires, «el Decir donante, con mayúsculas, que concede la escucha del habla y a la par el habla, que es el decir al que pertenecemos, y por eso podemos escucharlo y hablar, y el re-decir, con minúsculas, que es nuestra respuesta, nuestro corresponder, toda palabra humana es ya eco» (Talamantes, 2015: 138).

El silencio, lejos de pasividad o inmovilidad, es para Heidegger invocación, lejos está de un camino para abdicar todo decir. Es llamada y respuesta, su existencia (carácter) es dúplex (dual). Silencio (*die Stille*): insonoridad que suena, son que invoca y llama. Silencio (*das Schweigen*): procedente del primero, correspondencia... respuesta. El escritor debe aprehender ambos, vivir la experiencia del habla. Reconocer el Decir donante, para poder escuchar el habla y así poder re-decir con *palabras*. Pero debe asumir un alto costo: padecer la experiencia de quedarse sin palabras.

El Decir y el silencio son, plantea Nadia Talamantes:

A fin de cuentas, lo mismo, abren el Claro, el surco, donde se da tanto lo sonoro como lo insonoro, lo hablado y lo inhablado, nuestro silencio y nuestro discurso, Sage y Sprache, Stille y Schweigen no son a la postre dos regiones distintas que requieren un puente para llegar la una a la otra, están vertebradas en esa corriente que es sus orillas. (2015: 140)

Evocación continúa. Palabra y silencio nunca dejan de ser compatibles. Creo, al igual que Heidegger, que «la palabra auténtica, solo puede brotar del silencio» (Heidegger, 1985: 39), dado que la relación entre ambos es tan cercana que muchas veces el verdadero hablar es tanto palabra como silencio. Ambos se necesitan, se atraen y se trenzan, así nace la poesía (Ramírez, 2012). O, en palabras de Maragall, así «brota en nuestros labios la palabra verdadera» (1914: 9). «Expresión del silencio: “cuando una rama no puede más con la primavera que lleva dentro, entre la abundancia de las hojas brota una flor como expresión maravillosa» (p. 9).

«El silencio está al comienzo y también al final de la palabra»⁹ ha escrito Guillermo Sucre (1985: 312). De igual forma, Heidegger lo dice: «El lenguaje se funda en el silencio (Schweigen). El silencio (Schweigen) es el más oculto guardar-medida» (2006: 401). Lenguaje y silencio no son el uno sin el otro y se corren riesgos al privilegiar el uso del uno sobre el otro. El lenguaje es silencio, el silencio es lenguaje. La palabra nace del silencio, de

⁹ Patricio García Barriuso desarrolla un análisis fenomenológico del silencio, en este presenta una perspectiva fisiológica de la relación palabra-silencio. A propósito, plantea que: «Toda palabra proferida está limitada por silencios. Silencio al comienzo, en medio y al final de cada palabra. Sin ellos, la pronunciación con sentido resultaría imposible» (2004: 77). Más adelante dice: «los silencios aseguran la continuidad espiritual del sentido a través de la discontinuidad sonora de las palabras» (78). Toda palabra articulada, prosigue líneas más adelante, «está compuesta de silencios y sonidos. Y los silencios, lejos de desplazar las palabras, contribuyen a su unidad inteligible, a su sentido» (78). Finalmente, dice «la palabra se acaba en silencio: la cesación de aquella coincide con su coronamiento. Ese silencio final en que parece que la palabra se desvanece nos remite al silencio inicial en el cual ella surge, es decir, nos sitúa en aquel momento en que el espíritu se recoge para acoger el sentido de las cosas» (78).

ahí que este puede existir sin la palabra, pero no la palabra sin el silencio y, sin embargo, solo es a través de la palabra que recibe sentido y dignidad.

Existencia paralela. Cimiento y columna. El silencio custodia la belleza de la palabra, no la niega. La protege del *ruido* que intenta atraparla, de los dominios del concepto que la convierte en agua estancada: limitación y orden. Palabra y silencio, dice Max Colodro, forman «parte de un mismo universo, de un mismo ámbito de expresividad y significación» (2004: 14). David Le Breton es igual de enfático al asegurar que no hay palabra sin silencio porque

no son contrarios, ambos son activos y significantes, y sin su unión no existe el discurso. El silencio no es un resto, una escoria por podar, un vacío por llenar, por mucho que la modernidad, en su deseo de plenitud, no escatime esfuerzos para intentar erradicarlo e instaurar un definitivo continuo sonoro. (2006: 7)

Como se ve, no se pretende privilegiar el uso de lo uno sobre lo otro, todo lo contrario, la perspectiva desde la que se parte apela al reconocimiento de una relación dialógica, trenzada a perpetuidad. Cabe pensar, sin embargo, el horizonte de posibilidades que se abren a partir de la diferenciación que hace Roland Barthes en *Lo neutro* entre «*sileo et taceo*» y que conlleva a preguntarnos ¿es posible postular un silencio «anterior» al lenguaje, un *silere* de la naturaleza que a diferencia del *tacere* (o silencio del habla), remita a «esa especie de virginidad intemporal de las cosas, antes de que estas nazcan o después de que hayan desaparecido»? (2004: 67).

Señalo, en pocas palabras, que autores como Pascal Quignard, Michel Foucault y Giorgio Agamben, entre otros, han abierto vías de indagación que interrogan, como lo dice Franca Maccioni,

el gesto de ciertas escrituras que, queriendo trazar para sí un comienzo, indagan en los límites del lenguaje intentando fabular lo imposible: el origen que antecede a la palabra y la inaugura, la *in-fancia* radical y muda que pone en cuestión el estatuto mismo del lenguaje y su relación con el hombre. (2005: 36)

Dichos pensadores, por ejemplo, usan el agua como materialidad imaginaria que convoca reflexiones, no solo en torno al origen y la vida, sino al lenguaje y a la indecibilidad del mundo.

Quignard, expongo uno de los casos, fabula con un origen acuático caracterizado por ser incognoscible y, por tanto, irrecuperable por el hombre. Oscuridad inicial, uterina, perdida con la adquisición del lenguaje articulado. Por tanto, estamos condenados tanto a lo originario como a lo incognoscible. Solo en la muerte podemos volver al estado originario, de allí la imposible tarea de recuperar el origen acuático. Butes, uno de los cincuenta argonautas, se erige en la obra del francés como la figura que mejor representa el salto en busca de ese origen acuático encarnado en el canto de las sirenas. Salto, no obstante, producto de un *deseo* de lo irrecuperable e imposible. Butes, anticipemos, es quien se arriesga a ir tras el canto previo a todo lenguaje.

III



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Escribir con «las laboriosas manos del silencio». *HABLAR.*

Las sirenas, las atadoras (*seiren*) cumplen con lo prometido: guiar al encuentro con lo imaginario. Guiar a un lugar donde *se cree* «escuchar lo inhablado en lo hablado», «lo no dicho en lo dicho». Otorgan la posibilidad de «escuchar el son del silencio».

Segunda parte: Silencio(s) escrito(s)

*Escribir de otro modo es pensar de otro modo.
Pensar de otro modo es vivir toda la experiencia de otro modo.*

«El pasado y lo anterior». Pascal Quignard

1. Hacia una retórica del silencio para la narrativa breve

El marco elegido para realizar este trabajo es la narrativa breve latinoamericana del siglo XX, específicamente la producción cuentística de Felisberto Hernández, Efrén Hernández y Francisco Tario, autores que tienden un puente entre la Vanguardia de los veinte y la narrativa breve moderna. Los autores fueron seleccionados por su cercanía estética. Además, por elementos que entrañan un paralelo entre ellos, tales como: la incursión en lo fantástico, lo insólito y lo extraño y por sus «prácticas poéticas marginales e insólitas».

De igual manera, por sus prácticas textuales, en las que la memoria, el carácter autobiográfico, las paradojas -relacionadas en muchos casos con el humor y a la ironía-, los juegos metafóricos llevados hasta sus últimas consecuencias, la autoconciencia, la metaliteratura, y la metaficción y, en especial, al hecho de que sus obras ofrecen un catálogo con una amplia diversidad de las distintas formas como el silencio se expresa en la narrativa hispanoamericana. Aquí, cabe enfatizar que no es sólo el silencio, sino su formulación y su escritura lo que interesa.

Proponer una reflexión y una lectura de las diversas formas en las que el silencio se hace presente en las obras estudiadas, parte de la conjetura de que tal vez la singularidad de los tres autores (elemento estudiado con suficiencia)¹⁰ radica en esta forma

¹⁰ Tanto para Rubén Darío en su obra *Los raros* (1906), como para Ángel Rama con *Aquí cien años de raros* (1966), la excepcionalidad y el carácter marginal fueron en su momento dos elementos que guiaron la selección de autores que componen sus antologías. Otros autores que dedican páginas al desarrollo de categorías similares son: Carina Blixen en el «Prólogo» a *Extraños y extranjeros* (1991) propone una noción vecina a la de los raros aunque no similar ni dependiente de la de Ángel Rama; Norah Giraldo Dei Cas, denomina *literatura menor*, a la que otros llaman rara; Noé Jitrik (1997), llama a un conjunto de autores, entre ellos a Felisberto Hernández, atípicos. Julio Prieto (2002) define a Felisberto al lado de Macedonio Fernández como autores ex-céntricos (vanguardias ex-céntricas), lo que está fuera del centro o mejor, lo que tiene un centro diferente. Finalmente, Leila Guerriero sugirió en *Los malditos* (2011) que: «El malditismo es, quizás, una categoría difusa y evasiva pero, en todo caso, no está reservada para siglos viejos: no es una categoría en extinción».

particular de escribir y formular el silencio. Es decir, siguiendo a Josefina Ludmer (1982), la *singularidad* como fundamento estético en sus obras debemos tomarla en el sentido del adentro, en la forma como cada uno escribe y hace consciente la presencia del silencio en sus textos, es decir, en cómo éste se convierte en un eje articulador entre el sujeto y la experiencia de escritura.

De esta forma, la singularidad (rareza) se desplaza del tradicional sentido del afuera, en el que lo importante es la perspectiva exterior y social, dejando de lado los rasgos internos de la obra, para concentrarse en la «diferencia corporal (marca, estigma) o rareza espiritual y de ciertas prácticas (manías, ritos, locuras). Como dijo Ezra Pound en su *ABC of Reading* en 1934: «la noticia está en el poema (en la literatura), en lo que sucede en su interior. La perspectiva social y popular de la singularidad piensa la diferencia como desgracia, separación del grupo, irrisión, y se burla de lo que diferencia: su modo de representación es la caricatura» (como se cita en Ludmer, 1982: 116). Tampoco se han dedicado estas páginas a los raros: Felisberto, Efrén Hernández y Francisco Tario porque sean autores ignorados, ni porque su obra necesariamente sea escasa, o mal leída, o mal comprendida o mal difundida. Cómo hacer esto si cada vez se hace más actual esta pregunta ¿Qué es hoy lo raro, quiénes son hoy los raros? Pere Gimferrer da una respuesta: la comarca de los raros se ha extendido casi sin límite, todo puede ser raro. Ante lo cual:

no se puede ser ingenuo. Lo libre, lo raro también termina por convertirse en una institución, en devenir canónico o institucional, en lo familiar, en el *heim* que alguna vez no fue. Nada escapa al museo, nada escapa a la normalización, pero lo raro puede ser entendido como el espacio del disenso. Es decir, como el espacio o la práctica de la libertad aún con el riesgo de convertirse en estilo, retórica, gesto o puro.... ¿ademán?, ¿mímica? seña y contraseña, contra/señal. (Achugar, 2010: 27)

La narrativa del pianista y escritor Felisberto Hernández (Uruguay, 1902-1964), se suele ubicar en una zona de fractura entre la temática rural, el verismo realista y la nueva impronta urbana (y existencial). Sin embargo, su obra¹¹ se caracteriza por una dimensión renovadora más ambigua y problemática, con un carácter más autónomo y *excéntrico* que el de sus contemporáneos, lo que implica una dificultad catalográfica dentro de la literatura hispanoamericana. Hernández, no sólo «fue uno de los más importantes escritores de su país» (Onetti, 1975: 257), sino que además fue *-quizá siga siendo-* «un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos» (Calvino, 1979: 537). Un escritor que tiene-tenía «un sentido innato de lo que un día será considerado clásico» (Supervielle, 1942)¹². Un escritor que fue y es aún amado por «la llaneza, la falta total del empaque que tanto almidonó la literatura de su tiempo» (Cortázar, 1975: 8). A su vez, fue un artista que manifestó una plena conciencia y escritura del silencio. Desde sus primeros libros, que ni siquiera tenían la apariencia de tales, Felisberto, a través de sus personajes, manifestó la falta de palabras y el tenerlas en exceso. Doble descontento.

11 Ángel Rama en su texto «Felisberto Hernández» publicado en *Capítulo Oriental* (1968), divide la obra de Felisberto en tres períodos a partir de las propiedades intrínsecas de sus escritos (a este diseño también contribuye José Pedro Díaz). Una época inicial, que abarcaría sus primeros escritos desde *Fulano de tal* (1925) hasta la publicación de *La envenenada* (1931), y algunos otros relatos aislados que aparecen en revistas o periódicos; una segunda zona de *maduración*, también llamada etapa «memorialista», a la cual pertenecen sus obras más extensas, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (de 1944, aunque de edición póstuma); y un tercer período, -que coincide con la aparición del cuento «El balcón» en La Nación de Buenos Aires- correspondería a la serie de cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1947) y *Las Hortensias* (de edición póstuma como libro).

12 La cita hace parte de la carta que fue enviada por Julio Supervielle a Felisberto Hernández, con motivo de la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), primera novela editada por un grupo de amigos en reconocimiento a «la obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor».

La obra de Efrén Hernández (México, 1904-1958)¹³ parece creada por «las laboriosas manos del silencio» (Paz, 1988: 220). No cabe duda que para Octavio Paz el escritor guanajuatense pertenece «a esa cada vez menos frecuente especie de los “originales”» (p. 221), y parte de esta originalidad resaltada por Paz radica -como para Salvador Novo- en la sencillez de su escritura. Sus contemporáneos lo describen como un ser extravagante en el vestir (Chumacero, 1996) que remendaba sus anteojos con cinta de aislar (Novo, 1999), un hombre de figura «desmadrada y ruin» (Salazar Mallén, 1958) o como un señor de sombrerito y aspecto de gorrión flaco (José de la Colina). Sin embargo, es Juan Rulfo (amigo y discípulo) quien dejó la *famosa* fotografía -tomada en la década de los años cincuenta- de un Efrén gigante que con su mirada perdida ya había entregado -como *un clavito en el aire*- a la manera de una broma absurda su particular razonamiento de lo raro:

Lo raro es caro

Lo barato es raro

luego lo barato es caro. (Hernández, 2007: 185).

Y es que los términos «raro», «marginal» y «ex-céntrico» -como en el Hernández del Río de la Plata- son asociados a la figura de este escritor que editó la revista *América* y que también frecuentó las movedizas tierras de la narrativa, por eso Alí Chumacero reconoce, al igual que Novo, Villaurrutia y Paz, el

13 La obra de Efrén Hernández está compuesta por «*algunos cuentos*», trece reconocidos por el autor: «Tachas», «Santa Teresa», «Un escritor muy bien agradecido», «El señor de palo», «Un clavito en el aire», «Incompañía», «Sobre causas de títeres», «Unos cuantos tomates en una repisa», «Una historia sin brillo», «Don Juan de las Pitass habla de humildad», «Carta tal vez de más», «Trabajos de amor perdidos», «Toñito entre nosotros»; uno más con una versión completa lineal y otra, divagante, apenas bosquejada que conservaban Martín y Valentina Hernández Ponzanelli: «Animalita». «*Dos novelas*»: *Cerrazón sobre Nicómaco* (1946); *La paloma, el sótano y la torre* (1949); un fragmento inédito de *Abarca y Autos* prácticamente definida. «*Algunos versos*»: *Entre apagados muros* (1943) y otros poemas dispersos. «*Una pieza de teatro*»: *Casi sin rozar el mundo*, de la cual se publicó un fragmento en la revista *América* en 1965. «*Un libreto cinematográfico*»: *Dichas y desdichas de Nicocles Méndez*, escrito en 1957 para el comediante Mario Moreno Cantinflas. «*Un par de apuntes teatrales*»: «Adanijob» y «Cederano». «Un libro de ideas y definiciones»: hallado en los papeles del escritor bajo el título genérico «de ideas y definiciones».

hecho de que Efrén Hernández fuera «sobre todo un cuentista» (1996: VIII). Pero no solo estos elementos los hermana: son prácticamente coetáneos en vida y obra y, por si fuera poco, en ambos se advierte una persistente búsqueda por escribir el silencio. Parece que aquello propuesto por Calvino (Hernández es un escritor que no se parece a nadie) en parte no se cumple, porque definitivamente la singularidad (*rareza*) de Efrén y Felisberto sí se cruzan.

Otro raro, marginal o excéntrico (*ex-céntrico*) es Francisco Paco Peláez Vega, más conocido con el nombre literario de Francisco Tario (México, 1911-1977). Fue futbolista, portero del Club Asturias (época en la que lo llegaron a llamar «Elegante» Peláez y le colgaron el mote de *Adonis*), modelo para la cajetilla de cigarrillos Elegantes, tocaba bien el piano, era copropietario de un cine en Acapulco, jamás palpaba los metales ni el dinero, se afeitó la cabeza porque era calvo y por si fuera poco -si no hubiese nacido en México- dice Mario González Suárez «hoy lo veríamos incluido en el canon de la literatura hispanoamericana» (2012: 9).

La obra de Tario¹⁴ deja escapar entre las palabras escritas un *inefable rumor*. Las palabras que son: barcos, vestidos, trajes, féretros, cementerios, fantasmas... hacen parte de un mundo de silencio sonoro. La muerte, silencio numinoso, es revelación. El fantasma, pieza central, es una presencia evanescente y circundante; pero a la vez es presencia alusiva de lo ausente. Por estas y otras razones, Francisco Tario acerca a otras formas escritas del silencio, a los límites entre lo que se dice y lo que se calla, la luz y lo oscuro,

14 Francisco Tario tal como lo recuerda Esther Seligson: «publicó sus primeros siete libros entre 1943 y 1952. En 1957 dejó México, recorrió Europa con su esposa Carmen, sus dos hijos Sergio y Julio, y la nana Raquel; se instaló definitivamente en Madrid en 1960, donde murió del corazón en diciembre de 1977. En este último lapso, un solo libro: *Una violeta de más*. Quedan inéditas dos obras de teatro y una novela no corregida» (2005: 135). En resumen, la obra tariana está compuesta por: *La noche* (1943); *Aquí abajo* (1943); *La puerta en el muro* (1946); *Equinoccio* (1946); *Yo de amores que sabía* (1950); *Breve diario de un amor perdido* (1951); *Acapulco en el sueño* (1951); *Tapioca inn. Mansión para fantasmas* (1952); *Una violeta de más* (1968); *Jardín secreto* (publicación póstuma) (1993); «Jacinto Merengue» (cuento de publicación póstuma escrito para sus hijos) (2000); *Entre tus dedos helados y otros cuentos* (publicación póstuma, 1988). Teatro: *El caballo asesino* (publicación póstuma) reúne las tres piezas teatrales de Tario: «El caballo asesino», «Terraza con jardín infernal» y «Una sogá para Winnie».

lo que se ve y lo que se percibe, lo asible y lo inasible... Entonces, como dice Alejandro Toledo «La ecuación está ahí. Tanto los dos Hernández (Efrén y Felisberto) como Francisco Tario comparten un destino marginal, una vocación a la rareza» (2007: 14), *rareza* que -como ya se da dicho líneas arriba- radica, en parte, en esta forma particular de escribir y formular el silencio¹⁵.

Eduardo Chirinos ha planteado que en la actualidad no existe «una tipología que sistematice y describa las distintas maneras de presentación y representación del silencio, en la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo [XX]» (1998: 26). Vale anticipar que, para la narrativa breve escrita en el continente, tampoco se poseen antecedentes. No obstante, en el año 2016¹⁶ se presentó un artículo que buscaba subsanar esta ausencia a partir de un marco teórico que, entre otros, revisó y amplió tres propuestas paradigmáticas.

En primer lugar, Amparo Amorós, en 1982, presenta su trabajo *La retórica del silencio*, compuesto por un catálogo de recursos expresivos generados por el silencio con el propósito de hacerse oír en el texto. En segundo lugar, Rae Armantrout en 1985 en su ensayo «Poetic Silence» hace una revisión del poder autorial que cumple la función de regular y determinar las maneras como se incluye el silencio en el poema. Por último, Lisa Block de Behar en 1994 en *Una retórica del silencio*, analiza las funciones y la participación del lector en la obra literaria (objeto silencioso).

15 A propósito, Norah Giraldo Dei Cas dice: «Sabemos también que lo que lleva a definir un raro es la intercalación de caracteres que muestran una variación muy fuerte dentro del canon, producida por la irrupción de una escritura diferente. Pero esa diferencia puede generalizarse, lo que, en muchos casos, con el tiempo, convierte al raro en un clásico. En todo caso es necesario admitir que deja de ser raro cuando su escritura se lee en relación con filiaciones fuera de los límites de la llamada literatura nacional» (2010: 30).

16 En el trabajo presentado en la Revista CS, no. 20, pp. 143-174, de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Icesi de Cali, Colombia se plantea «un análisis de la retórica y la poética del silencio, desde una perspectiva que asume la retórica como aquellos procedimientos y recursos usados por el autor para escribir y hacer oír el silencio en su obra. Mientras busca demostrar que la poética del silencio va más allá de una postura ante el lenguaje que se manifiesta en la escritura de algunos recursos retóricos o gramaticales. En este sentido la poética se presenta como la fuente misma de la que mana la escritura, es un acto consciente, una necesidad por escribir aquello que no se puede decir».

2. Hacer oír el silencio en la literatura

No se puede hablar de una retórica del silencio sin antes considerar la actualidad de esta disciplina. En primer lugar, se hace necesario trascender la visión tradicional que la define como una *teoría de la elocución* que se ocupa de embellecer los pensamientos. Más aún, como un adorno del discurso. Por lo tanto, considerar, atendiendo lo propuesto por Claude Bremond (1976), a la retórica como una dimensión fundamental de todo acto de significación. Otro tanto aporta Benedetto Croce (1997) quien al constatar la confusión entre técnica y arte demuestra la reducción moderna de esta disciplina a una simple técnica o teoría del ornamento. El resultado es la reducción del lenguaje a *téchnē*, la pérdida del vínculo entre forma y contenido. La retórica, a primera vista, es un inventario de figuras estilísticas.

En segundo lugar, no es factible pensar en una retórica sin poética, tampoco a la inversa, no existe una poética sin retórica. Lo expuesto es incuestionable para Michel Charles, dado que, la retórica no podría constituirse sino es a partir de la misma poética. De allí que lo propuesto por Croce debe ser tenido en cuenta, a propósito Mauricio Beuchot y Francisco Arenas-Dolz plantean:

La unificación de retórica, poética y estética¹⁷, en una dirección semejante a la señalada por Vico, quien identificaba lenguaje y poesía, es decir, intuición y arte, superando la dualidad sujeto-objeto. Así, Croce, al liquidar el estatuto del lenguaje en tanto que *téchnē*, trata de resolver estéticamente el problema de la relación subjetividad-objetividad. (2008: 211)

17 En lo que respecta al silencio: poética, retórica o estilística del silencio, son denominaciones que pueden ser consideradas -en el caso de Bobes Naves (1992)- como sinónimas para una etapa poética que se inicia en los años setenta. Amparo Amorós (1991), por su parte, utiliza el término «poética del silencio» para los inicios de este período y «retórica del silencio», en un sentido despectivo.

La retórica aquí se percibe como una ciencia general de la comunicación y de la expresión lingüística. El término expresión, vale aclarar, se toma de la estética y la antropología. No obstante, es en la estética en donde no sólo se considera a partir de las manifestaciones íntimas del hombre sino que cumple una función dinámica, nunca estática. Por lo tanto, la expresividad se configura como una característica inseparable del lenguaje. En síntesis, la retórica es una *ciencia de la expresión humana*. Dicha concepción entra en diálogo directo con lo propuesto por Croce y Collingwood para quienes arte y el lenguaje son dos modos de expresión. En esta misma línea, Beuchot y Arenas-Dolz ofrecen la siguiente interpretación:

El arte es expresión de los sentimientos humanos. El término «expresión» puede referirse tanto a un proceso emprendido por el artista como a una característica del producto de ese proceso. La teoría del arte como expresión implica pues tanto en Croce como en Collingwood una teoría relativa a lo que el artista siente y emprende cuando crea una obra de arte. (Beuchot y Arenas-Dolz, 2008: 209)

Forma y contenido actúan como una unidad, al tiempo que a la lingüística se le otorga una orientación estética. En este orden de ideas, la retórica pasa a ser «una “ciencia de la palabra”, no de las palabras, una “ciencia del hablar”, de la actividad lingüística, y no de su mero instrumento. La palabra –el lenguaje– es la actividad lingüística, las palabras son el instrumento material de esa actividad» (Beuchot y Arenas-Dolz, 2008: 212-213).

En este contexto, la *retórica del silencio*¹⁸ se ocupa al mismo tiempo de la actividad expresiva de la palabra y del silencio,

18 En ciertos casos el silencio ha sido estudiado como principio compositivo en relación con la construcción de una retórica. Pueden verse, como ejemplo, los ensayos de: Carlos Mata Induráin, «Llorar los ojos y callar los labios»: la retórica del silencio en 'No hay cosa como callar' en: Anuario calderoniano (ISSN: 1888-8046), 3, 2010, pp. 259-274; Paolo Fedeli «La retórica del silencio» en Iter, (ISSN 0718-1329), 4, 1995 (Ejemplar dedicado a: El ver y el oír en el mundo clásico), pp. 239-254.

dado que ambos comparten el mismo ámbito de expresividad y significación. Cabe recordar que autores como Santiago Kovadloff, Marcèl Rius y Amparo Amorós, reconocen la singular potencia expresiva que despliega el silencio, la misma que va en contravía a la grandilocuencia verbal, sin que por esta razón se consideren como opuestos.

El objetivo que se sigue no es presentar una «gramática del silencio», se pretende, partiendo del principio de expresión como unidad de forma y contenido (reivindicación necesaria realizada por Croce), desvelar el valor cognitivo de la *retórica del silencio*. Desde esta perspectiva, los tropos y las figuras vinculados al silencio en la retórica clásica no serán presentados, ni como catálogo ni como meros «caprichos del placer» del oficio de escribir. En este caso, son reconocidos como necesidades del ser humano siempre en una búsqueda constante por enseñar su sentir interno.

Por último, cabe recordar que diferentes autores han trabajado el tema de la retórica del silencio en la literatura hispánica, no obstante se ha hecho con especial énfasis en los autores del Siglo de Oro. La monja Jerónima, Juana María de Asbaje, más conocida como sor Juana Inés de la Cruz sería el principal y más remoto referente del continente americano. Para Mabel Moraña, por ejemplo, su obra «constituye un discurso verdaderamente paradigmático en el cual, a la vez que se utilizan, transforman y redimensionan los modelos dominantes, se generan las bases de una nueva retórica donde es la manipulación del silencio, tanto como de la palabra, la que está en la base de la persuasión y la elocuencia» (Moraña, 1998: 155). Sin embargo, se debe insistir en que no existe una tipología (retórica) que logre sistematizar o describir la diversas formas como se representa o presenta el silencio en la poesía, menos para la narrativa breve escrita en el continente.

IV



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Quizá, solo quizá estamos aquí para *habitar el tiempo de lo decible*. Para *mostrar*, no el “poder de la palabra”, sino su insuficiencia. Para vivir la carencia de lo humano y su necesidad de querer *hablar* con un lenguaje quebrado, roto... limitado.

3. De la retórica como un *tejido silencioso*

En primera instancia, cabe resaltar que los cuentos y relatos de Felisberto Hernández, Francisco Tario y Efrén Hernández se caracterizan por su gran carga verbal, lo que implica que, contrario a los criterios generales que rigen la poesía del silencio, estos consiguen la sensación de silencio por otras vías connotativas y semánticas. Cito un único ejemplo, mientras la poesía silenciaría tiende a la economía lingüística, a la *brevitas*, al minimalismo, al no uso de digresiones explícitas ni explicaciones como factores determinantes, en los textos de los tres autores analizados se hace presente el desborde verbal representado en la divagación y en la práctica de una escritura digresiva.

Por esta razón, es frecuente encontrar que en la poesía asociada al silencio los recursos estilísticos van encaminados a potenciar ese doble efecto de brevedad y densidad: sutiles connotaciones, insólitas asociaciones, frecuentísimas contradicciones y paradojas llenas de contrasentidos significativos que el lector debe completar o interpretar: alegorías, invocaciones y apóstrofes, continuas elipsis, zeugmas, ironías, suspensión, reticencia, paréntesis, lítotes y tendencia al hermetismo.

Si bien es cierto que en la narrativa de los dos mexicanos y el uruguayo dichos recursos estilísticos son usados con profusión, en sus escritos, a diferencia de la poesía, se debe de realizar un análisis estructural del silencio a partir de dos nociones propuestas por André Neher: *silencios tipo nudo* y *silencios tipo capa*, para poder determinar no solo los recursos estilísticos usados por cada autor, sino la manera como estos articulan las narraciones y potencian sentidos. Ambas estructuras, que funcionan como una suerte de cajas chinas, pueden ser halladas en varios de sus cuentos y relatos.

Bajo estas circunstancias, el silencio se convierte en uno de los actores más decisivos cuando se estructura como una capa a partir de un *tejido silencioso* (tela de araña estilística en palabras

de Pérez Parejo) compuesto por diversidad de silencios tipo *nudo* que cubren los cuentos y que a la par van dejando en el texto la marca de una búsqueda estética que se extiende a lo largo y ancho de las obras.

A continuación, presento un listado, a manera de síntesis, de los usos silenciosos más recurrentes en las obras de los tres autores que motivan el desarrollo de igual número de poéticas en el capítulo tres:

a) Silencios o blancos tipográficos: *silencios mecánicos*, es decir, todas las pausas que funcionan como la respiración misma de las palabras, el horizonte sobre el que se inscriben.

b) Los intervalos blancos en la disposición de la frase: este rasgo importante de la poesía silenciaría caracterizado por la participación significativa de los espacios en blanco, se presenta en varios cuentos y relatos de Felisberto Hernández y Francisco Tario, aunque no es una constante. Por su parte, la significación del fondo blanco de la página, salvo en el cuento «El caballo perdido» de Felisberto Hernández se hace presente.

c) Las figuras y tropos de la retórica clásica que introducen silencios cargados de múltiples significados y que con frecuencia se encuentran en las obras estudiadas son: *detractio* (*detractio* suspensiva o *ellipsis*, *detractio* parentética, asíndeton), reticencia, *percussio*, *praeteritio*, la *aposiopesis*, entre otras.

d) Los silencios esquemáticos en los que las leyes de turnos y distribución del diálogo son fundamentales.

e) El fragmentarismo (comienzos *in media res*, finales bruscos).

f) Inclinação por la sugerencia, lo insinuado, la ambigüedad que genera inquietud y polisemia.

g) Presencia del juego de decir y callar, de lo aludido y lo eludido.

h) Las digresiones, la abreviación, los olvidos conscientes de personajes y narradores.

i) Las interrupciones en la narración para cambiar abruptamente de tema o desviar la atención a otro problema inscribe otra posibilidad de silenciar contenidos.

j) Las *omisiones funcionales* que demuestran la posible existencia de un equilibrio entre lo dicho y lo no dicho.

k) Los personajes silenciosos y silenciados.

En cuanto al espacio en las obras estudiadas, al igual que en la poesía silenciaria, es frecuente la descripción, pero no se hace escuetamente, ni trazando breves pinceladas impresionistas o abstractas. En Felisberto y Efrén Hernández predominan los espacios cerrados, mientras en Francisco Tario los abiertos. Los contrastes entre luz y sombra son fundamentales, así como la preferencia por los lugares silenciosos y apacibles. Salvo Francisco Tario, que prefiere los contrastes entre ruido y silencio, ejemplo de esto son los cuentos: «La noche de los cincuenta libros» y «Entre tus dedos helados».

También se presentan diferencias sustanciales entre las coordinadas espacio-temporales en las que transcurre la lírica silenciaria y las presentadas en las obras de Efrén Hernández y Felisberto Hernández. Ejemplo de ello es que este tipo de poesía se caracteriza por la completa anulación del tiempo, que parece detenido y por el no uso de los deícticos de tiempo y espacio. En contraste, las obras aquí analizadas, lejos de anular el tiempo, juegan con sus diferentes temporalidades. El uso de ciertos tiempos verbales, el imperfecto y el pretérito indefinido, en la obra de Felisberto Hernández es frecuente. El presente, en la mayoría de autores, es un componente fundamental para la práctica

metaliteraria, mientras rememorar es un componente preferencial en sus narraciones. Otro tanto sucede con relatos de Francisco Tario, en los que lo onírico es eje fundamental, el «anacronismo» o mejor, la completa anulación del tiempo es vital, sin embargo, esto no excluye el uso de marcas temporales.

En la lírica silenciaria salta a la vista una ocultación o escamoteo del sujeto. «La poesía del silencio está asociada a la renuncia del yo mediante técnicas de diseminación, de dialogismo, de otredad, pero sobre todo, de difuminación y ocultamiento» (Pérez Parejo, 2013: 33). En la obra de los tres autores estudiados hay un yo marcado, personal, que remite a un nombre o a una propiedad, incluso remite a la biografía y a la autobiografía (caso particular de Felisberto Hernández), el sujeto no desaparece, actúa, tampoco caen en la impersonalización y despersonalización. Contrario a lo que sucede en la poesía del silencio, en la que el yo es solo «una marca de origen de la voz, una leve atalaya desde la que fluye el pensamiento sin constituir un centro semántico estable ni logocéntrico» (p. 33).

Los tópicos, símbolos y motivos usados en la poesía silenciaria son, en gran parte, compartidos por la narrativa de los autores analizados. «La poesía del silencio toma de la mística un amplio repertorio de símbolos y motivos: la noche, las escalas, las galerías y penumbras indescifrables, la altura, lo celeste, las fugas, la luz que guía, las azucenas, etc.» (Pérez Parejo, 2013: 34). En las narrativas aquí estudiadas son frecuentes los tópicos del silencio amoroso, el secreto, silencio de la noche, la naturaleza y la muerte. En Francisco Tario, por ejemplo, las penumbras indescifrables, lo brumoso, entre el día y la noche, son elementos igualmente silenciarios. Otros símbolos como el espacio incierto entre el sueño y la vigilia, la nieve, la figura de uso y el tópico metafórico del blanco (de la página), de la ausencia, del silencio. A su vez, son importantes los tópicos asociados al discurso metaliterario, tales como la recurrencia a las hojas, la página, las tapas y lomos de los libros.

V



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Quien escribe navega. Va en busca de aquel espacio en donde el canto empieza de verdad. *Deseo*. Desea ser digno de escuchar el silencio de las sirenas para poder decir. *Decir*, aun cuando el lenguaje lo asedie, aun cuando padezca la experiencia de quedarse sin palabras, sin nombres. Decir con palabras que pro-vienen del silencio invocador. *Hablar* diciendo menos.

Tercera parte: La escritura del silencio

*Las palabras son pequeñas palancas,
pero no hemos encontrado todavía su punto de apoyo.*

*Las apoyamos unas en otras
y el edificio cede.
Las apoyamos en el rostro del pensamiento
y las devora su máscara.
Las apoyamos en el río del amor
y se van con el río.*

*Y seguimos buscando su suma
en una sola palanca,
pero sin saber qué queremos levantar,
si la vida o la muerte,
si el hecho mismo de hablar
o el círculo cerrado de ser hombres.*

Roberto Juarroz, *XI Poesía vertical*

Este capítulo está dedicado a enumerar y describir las distintas maneras en que el silencio se hace presente en algunas narraciones de Felisberto Hernández, Efrén Hernández y Francisco Tario, es decir, cuáles son los procedimientos y recursos usados por estos autores para escribir y hacer oír el silencio en la literatura, esto en la medida que sus obras «hablan desde el silencio» y «hablar desde el silencio» implica, tal como lo plantea Ramón Pérez Parejo:

Abordar cualquier tema (aunque haya algunos más afines que otros), incluso el tema del silencio desde una determinada estética, en este caso desde la estética del silencio, la cual tiene unas determinadas características y una red (una tela de araña estilística) de procedimientos expresivos, recursos fono-simbólicos, léxicos, sintácticos y metafóricos que le son propios. (2013: 26)

Dar comienzo a la localización de esos posibles procedimientos y recursos es el objetivo trazado, a sabiendas de que son tan numerosos y diversos que este estudio está abocado a ser, desde el principio, una mera aproximación, una muestra que esperamos pueda ser ampliada, pues no cabe duda que tal propósito debería ocupar una investigación de mayor magnitud.

Por lo expuesto, es fundamental considerar desde el principio que los *silencios* son no sólo incontables sino de muy diversa índole, por esta razón, y debido a la misma extensión y naturaleza del texto, el catálogo aquí expuesto será en cierta medida reducido. Sin embargo, tal como se advirtió en capítulo anterior, el objetivo no será mostrar una «gramática del silencio» sustentada en la obra de los tres autores, sino desvelar el valor cognitivo de la *retórica del silencio* a partir de la reivindicación que se ha hecho del principio de expresión como unidad de forma y contenido. En otras palabras, se pretende ofrecer una *mirada* a la escritura del silencio como un primer momento para el posterior acercamiento a las poéticas de tres escritores *buteanos* que se abren a la escucha de las sirenas y que deciden ir tras su canto.

1. Las estructuras del silencio en la narrativa breve. Nudos y capas

Para Carmen Bobes Naves es difícil encontrar plasmado en un texto un tipo puro de silencio, coincido con ella, ya que, en muchas ocasiones, los silencios que se introducen en la obra, no solo son diferentes, sino que se complementan, se solapan, se trenzan con el objeto de articular las narraciones y potenciar sentidos.

No cabe duda que la propuesta de André Neher resulta útil a la hora de realizar un análisis estructural del silencio. Conocer cómo opera su sintaxis, permitirá determinar –al menos en un primer nivel– el papel que desempeñan los diversos silencios en las diferentes narraciones. Por lo expuesto, dos nociones son fundamentales: *nudos y capas*. Ambas estructuras que funcionan como una suerte de cajas chinas, las encontramos repartidas a lo largo de diferentes cuentos y relatos, tanto del autor uruguayo, como en los dos mexicanos.

2. Nudos de silencio

Los silencios tipo *nudo* son una constante en los textos. Son, como lo plantea André Neher, «emergencias rápidas y fugitivas de un silencio que aparentemente nada prepara ni prologa» (1997: 22). No obstante, su función es articuladora y en muchos casos su carácter revelador es primordial. A esta categoría debemos añadir toda la red tejida por los procedimientos internos del lenguaje: a) silencios o blancos tipográficos, b) los intervalos blancos en la disposición de la frase y c) las figuras y tropos de la retórica clásica que introducen silencios cargados de múltiples significados. En el primer grupo no debemos extendernos, ya que es un *silencio mecánico*, es decir, todas las pausas que funcionan como la respiración misma de las palabras, el horizonte sobre el que se inscriben.

En el segundo grupo, los intervalos blancos pasan de ser un simple fenómeno de la frase a convertirse en un trazo voluntario y nutrido de sentido. La frase o el párrafo no se detienen en las narraciones porque ya no quede nada por decir, sino porque lo no dicho quería, en ese momento, ser dicho. Bastan dos ejemplos, el primero lo encontramos en el cuento «Mi noche» de Francisco Tario, en el que una serie de líneas discontinuas –8 en total– distribuidas a lo largo del texto señalan un límite débil, como una frontera que, siendo visible, es en suma sutil.

- ¿Quién, quién grita ahí? ¡Silencio!
- ¡¡Silencio!!
- (Alguien en voz baja.) ¡SILENCIO!

.....

No, no es el mar. No, no es la cordillera azul. (Tario, 2012, I: 145).

Este ligero intervalo de silencio señalado por líneas discontinuas confiere al cuento, sin necesidad de otros elementos gramaticales, una estructura semi-silenciosa, dado que, actúan como las líneas que dividen en dos la carretera, sin separarla del todo, siempre es posible cruzar al otro lado, permiten el contrasentido momentáneo, para luego –si queremos– retomar el camino, que en la narrativa tariana siempre es punzante.

Otro ejemplo, con un intervalo de silencio mucho más prolongado, lo hallamos en «El caballo perdido» de Felisberto Hernández. En la primera edición de 1943¹⁹, este relato se encuentra dividido por una página en blanco en dos partes. En la segunda edición esta división desaparece; pero en ediciones posteriores los editores de nuevo establecen una división explícita. La primera parte del texto concentra un relato de infancia en el que un narrador adulto recuerda sus clases de piano con una maestra

19 La edición de *El caballo perdido* aquí referida es la publicada en la ciudad de Montevideo por González Panizza Hnos. en el año 1943.

llamada Celina, pero es precisamente desde de la página en blanco, desde ese silencio prolongado por el espacio, que el relato da un viraje: a partir de este momento (segunda parte), el texto se vuelca sobre sí, al consolidarse una clara actitud metaliteraria, en la medida que se exhibe una escritura que reflexiona sobre el propio acto de escribir.

En los dos ejemplos referidos encontramos un tipo de *silencio que actúa como contrapunto textual* (Bobes Naves), ya que se puede leer como un signo literario cuyo carácter redundante en lo contextual y no en un orden sistemático. En los dos relatos, los silencios se caracterizan porque se distribuyen en alternancia con la palabra, siendo un blanco constitutivo de la obra; su sentido adquiere relevancia porque actúa sobre el conjunto del texto y no sobre una parte de él. En definitiva, el valor de cada silencio varía de un texto a otro, por tanto, se debe interpretar en el contexto de la obra analizada, es decir, en el espacio que ocupa en el texto que lo acoge y hasta cierto punto lo crea.

Un espacio más amplio se debe dedicar a las figuras y tropos de la retórica clásica vinculadas al silencio: *detractio* (*detractio* suspensiva o *ellipsis*, *detractio* parentética, asíndeton), reticencia, percusio, praeteritio, la aposiopesis, entre otras.

El *zeugma* es otra figura retórica de uso reiterado en los tres autores. Consiste en utilizar una única vez una palabra que sería necesario emplearla más veces en el texto o discurso. Unos pocos ejemplos sirven para ilustrar el asunto: «pues sé que aunque es muy desgraciado, ama la vida, las cosas bellas y claras, el agua, los árboles» (Tario, 2012, I: 75), («ama» se usa una sola vez, aunque sería necesario emplearla en las siguientes oraciones en las cuales se omite y se sobreentiende); «El hambriento diga pan, vino el sediento, y el desdichado avaro, cuando lo escarmiente, exclame: ¡Ay de mí!» (Hernández, Efrén, 2007, I: 186), (se omite la conjugación del verbo decir: «diga»); «Había una cosa que llamaba la atención de lejos: era una barba, un pito, un sombrero

aludo, con bastón y unos zapatos amarillos. Pero lo que llamaba más la atención era la barba» (Hernández, 2010, I: 44), (se omite el verbo «era»).

Otra figura de omisión que aparece con frecuencia en las obras estudiadas es la *aposiopesis* (del griego ἀποσιώπησις «silenciamiento») que consiste en «la interrupción de una idea o una serie de ideas, o dejar una frase sin acabar, señalándola mediante la adecuada inflexión en la entonación o los puntos suspensivos (...) se deja a medias la expresión del pensamiento, pero se da a entender con perfección su desarrollo implícito y sus previsibles consecuencias» (Caño, 1999: 184). Es así como en *Fulano de tal* (1925), aparece un texto denominado «Diario» en el que Felisberto Hernández ya da muestras del uso recurrente de esta figura retórica. El reducido diario está compuesto de seis entradas, correspondientes a un igual número de días en un agosto incierto, todas ellas inician con puntos suspensivos y todas (excepto las dos últimas) terminan con ellos: «... Me enviaron un libro: “Tragedias de intelectuales”. Se trata de un intelectual casado, que la madre política lo domina...» (Hernández, 2010, I: 13).

El uso de los signos suspensivos, cuya función es crear un intervalo de silencio que introduce múltiples sentidos, transversaliza la obra felisbertiana. En uno de sus cuentos más estudiados, «La casa inundada», aparecen veintiuno de estos signos a lo largo del texto. Por ejemplo, durante el primer encuentro de la señora Margarita con el narrador-personaje esta le dice: «– Usted no es como yo me lo imaginaba... siempre me pasa eso... Me costará mucho acomodar sus cuentos a su cara» (Hernández, 2010, II: 241). El discurso discontinuo de Margarita hace pensar en un personaje que, con regularidad, manifiesta a través de sus actos de habla espontaneidad o produce efectos emocionales.

En otros casos, el mismo personaje se comporta como si no fuese capaz de seguir o no quisiese continuar hablando: «–Yo le

prometí hablar... pero hoy no puedo... tengo un mundo de cosas en qué pensar...» (243). El personaje de la señora Margarita vacila y esto lo notamos gracias a los intervalos blancos en la disposición de la frase; pero el personaje dice más que eso: ¿De qué prometió hablar? ¿Por qué no puede hablar? ¿En qué tiene que pensar y cómo se relacionan estas cosas con aquello que tiene para decir? No cabe la menor duda, todos estos intervalos blancos, al tiempo que generan la sensación de vacío, están guiando a un universo de múltiples sentidos. En este caso el vacío es relativo.

Sin embargo, los mismos puntos suspensivos son el prelude para que las palabras acudan. En un momento dado la señora Margarita vacila por lo que interrumpe su discurso, pero es un acto repentino, cuando llega el instante propicio, tal como lo dice el narrador aparecen las palabras prometidas:

Parece mentira, la noche es tan inmensa, en el campo, y nosotros aquí, dos personas mayores, tan cerca y pensando quién sabe qué estupideces diferentes. Deben ser las dos de la madrugada... y estamos inútilmente despiertos, agobiados por estas ramas... Pero qué firme es la soledad de esta mujer...

Y de pronto, no sé en qué momento, salió de entre las ramas un rugido que me hizo temblar. Tardé en comprender que era la carraspera de ella y unas pocas palabras:

–No me haga ninguna pregunta...

Aquí se detuvo. Yo me ahogaba y me venían cerca de la boca palabras que parecían de un antiguo compañero de orquesta que tocaba el bandoneón: "¿quién te hace ninguna pregunta? ... Mejor me dejaras ir a dormir..."

Y ella terminó de decir:

–... hasta que yo le haya contado todo.

Por fin aparecerían las palabras prometidas –ahora que yo no las esperaba–. El silencio nos apretaba debajo de las ramas pero no me animaba a llevar el bote más adelante. (Hernández, LCI, 2010, II: 246)

Al igual que en Felisberto, en el mexicano Francisco Tario el uso reiterativo de la *aposiopesis* aparece desde sus primeros escritos. En un relato breve titulado «La noche del buque náufrago» los puntos suspensivos encuentran una función significativa, al permitirle al lector ir hilando los silencios que el buque narrador deja al final de los últimos cuatro párrafos. Los primeros puntos suspensivos funcionan como la anticipación del desastre, del hundimiento inevitable, de allí que al tiempo que penetra el agua, también lo hace el silencio: «Abrí la boca y bebí. El agua penetró a borbotones, se precipitó en mi vientre, inundándome las entrañas. Cesó la orquesta. Se apagaron las luces. Tronó la sirena barriendo la llanura...» (Tario, 2012, I: 41). Pero, si en este párrafo los puntos suspensivos funcionan como preludio, en el que le sigue alcanzan toda su conexión con un intenso silencio, cuando el buque relata su definitivo hundimiento:

Y me hundí. Me hundí cruelmente con un mundo a cuestas; con el hombre que limpiaba sus gafas; con la compota de cerezas; con el acordeón de los marineros; con el uniforme del capitán; con las gemas y los metales de las señoras; con mil botellas de champagne sin descorchar... (Tario, LNDBN, 2012, I: 41)

El último párrafo del cuento cierra con otros puntos suspensivos, con otra muestra efectiva de la *aposiopesis*, su función no es otra que exhibir el transito vida-muerte que bien ilustra Tario en toda su obra. Enseñarnos que el silencio en el que caen los náufragos (tanto hombres como objetos) es solo el telón de fondo para que se pueda escuchar: «el canto triunfal de todos los buques muertos». A continuación, el buque, ya sumergido, se prepara para dormir, «un poco fatigado, otro poco orgulloso, pensando con angustia en esos muelles infames donde los barcos decrepitos se retuercen vencidos, cobardes, enfermos...» (Tario, 2012, I: 41). Claro que queda a medias la expresión del pensamiento, pero eso no impide que entendamos el posterior desarrollo implícito y las previsibles consecuencias que le traerán al buque su naufragio.

Otras funciones cumple la figura de omisión *aposiopesis* en algunos textos de Efrén Hernández, en «Unos cuantos tomates en una repisita», por ejemplo, se usa en varias ocasiones pero de distinta manera. Primero, como aliada de las frecuentes digresiones del narrador, un ejemplo es cuando este se ve repitiendo la descripción que él mismo ha hecho en el primer párrafo del cuento:

al borde de la ventana de que, precisamente en el párrafo primero de esta historia, se ha hecho mención diciendo: “De una fecha ya ida para siempre hace ya mucho, o sea, de un remoto tiempo que nunca ha de volver, en virtud de que no la acabaron, una de las ventanas de la pared de enfrente quedó sin terminar...”, etcétera. (Hernández, Efrén, 2007, I: 211)

Un segundo ejemplo está asociado a la supresión de una parte de información entregada por el narrador. El recuerdo, en este caso, es un tejido incompleto que queda suspendido en un silencio: «Tiene ella unos ojos que a él le gustan mucho, que siempre le recuerdan un bello parlamento de Knut Hamsun: “Antes, señora, no me importaban a mí ningunos ojos. ¿Ojos azules? Bah. ¿Ojos verdes? Qué. ¿Ojos grises? Está bien; pero hoy, señora, hoy se ha atravesado usted en mi camino con sus ojos negros...”» (Hernández, Efrén, 2007, I: 215). Un tercer ejemplo de *aposiopesis* sirve para silenciar por completo un contenido que queda velado para el lector, porque siendo aludido jamás es revelado, a continuación un ejemplo: «Ésta fue la primera vez que su padre le pegó. Mandáronlo a la escuela con una criada muy atleta. La criada fue empujándolo, estirándolo y diciéndole: — Cuela, cuela, que se nos hace tarde. Cuando el profesor Espíndola lo vio llegar, le preguntó por qué llegaba tarde. No hallando qué decir, se disculpó diciendo...» (p. 217).

Otra figura retórica que se hace presente en la obra de Efrén Hernández es la *reticencia*. Esta figura de omisión consiste en dejar una frase incompleta o sin terminar de aclararla, señalándola con puntos suspensivos. En «Tachas» el personaje-narrador se ve obligado a contestar: ¿Qué cosa son tachas? Justo en medio de un vuelo divagatorio del pensamiento, en el que precisamente trata de contestarse esa pregunta y ante la arremetida del maestro opta por abrir la llave de la elocuencia verbal: «—Lo peor de todo es callarse, me habían dicho. Y así, todavía no despertado por completo, hablé sin ton ni son, lo primero que me vino a la cabeza» (Hernández, Efrén, 2007, I: 122).

El resultado, un juego del lenguaje característico en la obra de Efrén Hernández, en el cual se filtra el silencio por cualquier grieta, ya que sus cuentos delatan directa o indirectamente una aspiración al silencio dicho o escrito. De ahí que, en medio del borboteo de palabras, el personaje deje en ascuas su *extravagante* discurso: «De modo que la vez a que me vengo refiriendo, yo hablaba como si estuviera solo, monologando. Y noto que usted guarda silencio...» (p. 122) le dice al maestro en un momento. En otro: «—Ésa es la única acepción que no conozco. Usted me perdonará, maestro, pero...» (p. 122).

En el cuento titulado «Ragú de ternera», publicado en el último libro de Francisco Tario *Una violeta de más*, un eminente médico trata de conocer las motivaciones que llevaron a un hombre a devorarse a un rollizo niño de pecho. El texto se desarrolla a partir de la secuencia de hechos referidas por el antropófago al silencioso analista, quien solo se dedica a hacer anotaciones en su libreta y a realizar una que otra pregunta, hasta que en los últimos párrafos del cuento se introduce un potente silencio que da un giro definitivo e *inesperado* a la historia:

Me serví una copa de vino y la fui bebiendo a pequeños sorbos. A continuación tomé el cuchillo y procedí con el mayor cuidado a cortar la primera rebanada. *Sin embargo...*

Aquí el doctor, *intempestivamente, interrumpió a su cliente con gesto ansioso para hacer algo que nunca jamás en su vida debería haber hecho; algo de todo punto imperdonable y de lo que inútilmente habría de arrepentirse más tarde*: hizo sonar tres veces el timbre y ordenó con voz trémula a la enfermera que le trajera, a la mayor brevedad posible, un par de huevos fritos con tocino, un cochinillo al horno con ensalada, media botella de vino y un helado de vainilla. (Tario, 2012, II:267)
[La cursiva es mía]

Los puntos suspensivos (*reticencia*) cumplen una función esencial en el cuento, ya que es en este momento en el cual se resuelve el enigma. Como en muchos de los relatos tarianos, *nada es lo que parece*, y este no es la excepción. Gracias a esta interrupción, a este silencio abrupto, a esta pausa intempestiva, se logra desenmascarar al *verdadero* antropófago: que no es otro sino el médico. ¿Quién es el paciente? El paciente es un detective en busca de un culpable. Al final, solo queda la ambigüedad de un relato que no entrega en absoluto la verdad de los hechos.

Cuando encontramos la omisión de uno o varios elementos necesarios de la oración que pueden recuperarse mediante algún antecedente discursivo (de tipo gramatical) o con aquellos en los que la situación suprimida se recupera mediante el contexto situacional, e incluso con circunstancias extratextuales, estamos frente a «eso» que la escritura silencia a través de la elipsis. Los casos de *elipsis gramatical* son abundantes en la obra de los tres autores: «Los hombres llaman degeneración, el ir de una cosa dura a una cosa blanda, de una cosa sana a una cosa enfermiza» (Hernández, Efrén, 2010, I: 29). (Se omite el verbo «ir»); «Entre todo quedame lugar para dormir, para silbar, para soñar» (Hernández, Efrén, 2007, I: 155). (Se omite «quédame lugar»).

En «Drama o comedia en un acto y varios cuadros», Felisberto Hernández presenta un ejemplo notable de elipsis contextual a partir de ese juego tenso entre el decir y el no-decir,

que aparece con insistencia en la primera parte de su obra y que con posterioridad se va a materializar en una suerte de estética del silencio. En este breve texto, escrito como un guion de teatro, Juan le confiesa a María que existen «personas que lo dicen todo y no nos dejan crear nuestro misterio» (Hernández, 2010, I: 48), por eso se ha propuesto *no decirle* todo a su esposa Juana para así ilusionarla haciendo surgir, por consiguiente, el misterio. Desde el Cuadro I, la elipsis aparece para decirnos que parte de un contenido ha sido suprimida, ya que algo le falta al diálogo para ser un círculo completo, de ahí el juego dialogal de los esposos que transita entre lo dicho, lo entredicho y lo no-dicho: «JUANA: ¿Qué estás pensando?/ JUAN: No te lo puedo decir./ JUANA: Es la primera vez que me dices que no me lo puedes decir./ JUAN: Tengo mis razones» (46). Más adelante, en el Cuadro IV, se repite un diálogo similar: «JUANA: ¿Y Ahora qué piensas?/ JUAN: (Sonriendo). Ahora sí que no te lo puedo decir» (49).

En el último de los cuadros, el número VII, Juan aparece más pensativo que nunca y ante las insistentes preguntas de Juana, en ocasiones se queda callado: «(*Juan no contesta. Hace una seña con la mano como para que no lo molesten*)» (50), en otras, sus respuestas son igual o más desconcertantes que en los encuentros anteriores: «Mira, pensaba en negocios. (*Con una manera de hablar fingida como dejando de lado el problema de responder*)» (50) o se hace el desentendido: «(*Juan queda completamente pendiente de lo que pensaba. Esta vez no hace el menor caso*)» (p. 50). Todas las anteriores muestras hacen parte del catálogo de estrategias creadas por el personaje y de paso por el texto, para indicarnos que existe un contenido silenciado que puede ser completado con base o no del contexto, porque al final la elipsis no se resuelve, no podemos hablar de un círculo perfecto: Juana no consigue que su esposo le confiese sus pensamientos y el lector no llega a conocer la obra que Juan desea escribir, porque a través de ella puede conocerse el misterio:

JUAN SOLO:

Me di cuenta que María le había vuelto a decir. Me valí de este otro medio para crear nuevamente el misterio. (*Pausa*). Todo esto es muy interesante, me servirá para escribir una obra. (*Pausa*). No. (*Pausa*). No porque si la escribo ella la lee y vuelve a caer el misterio. (Hernández, 2010, I: 51)

3. Silencio tipo capa

Con frecuencia, el silencio interviene en la obra de los tres autores en primera persona; desempeñando en sus cuentos y relatos un papel activo y dominante. El silencio, en pocas palabras, termina por convertirse en uno de los actores más decisivos cuando se estructura como una *capa*, como una suerte de tejido que cubre la totalidad del texto, esto se consigue gracias al solapamiento de otras formas del silencio que se encuentran – en muchos casos– contenidas unas dentro de otras, como en una especie de caja china o de muñecas rusas (*matrioshkas*).

La propuesta estructural de silencios tipo *capa* de André Neher coincide con Carmen Bobes Naves (1992) cuando afirma que en un mismo texto diversas formas de expresión se superponen con frecuencia, es decir, que no es posible encontrar un tipo puro de silencio en un texto, por el contrario, la retórica del silencio da lugar a expresiones diversas en cada texto.

Bajo estas circunstancias, los cuentos y relatos se estructuran a partir de un *tejido silencioso* (tela de araña estilística en palabras de Pérez Parejo) compuesto por diversidad de silencios tipo nudo que cubren los relatos y que, a la par, van dejando en el texto la marca de una búsqueda estética que se extiende a lo largo y ancho de las obras de los tres autores estudiados.

El silencio se *escribe*, pero no de una única forma, sino en diversidad de representaciones que van desde el nivel más elemental de los silencios o blancos tipográficos, los intervalos

blancos en la disposición de la frase y el uso de figuras estilísticas, pasando por los silencios esquemáticos en los que las leyes de turnos y distribución del diálogo son fundamentales, el fragmentarismo (comienzos *in media res*, finales bruscos), hasta llegar a hablar del silencio como temática, pero desde el mismo silencio. Aunque se debe insistir, cuando los silencios aparecen en las obras estudiadas, lo hacen acogidos –digámoslo– por una estructura. Una estructura comprendida por nudos y capas que a la vez crean una suerte de sinergia de sentidos. Los silencios no son un adorno del discurso, son ante todo actos de significación.

Es así como, en las ficciones de Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández, asistimos con frecuencia a todo tipo de diálogos en los que los personajes son propensos a dar rienda suelta a la palabra, igual sucede con los narradores; pero es también natural que se haga uso del paréntesis, la elipsis y digresiones como prueba de la presencia de una retórica del silencio.

La elipsis se practica con asiduidad, propiciando, entre otros, el cruce de historias; en algunos textos (ante todo de Efrén y Felisberto Hernández), son frecuentes las digresiones como elemento base para incursionar en el vasto territorio de la memoria; lo mismo que la abreviación, en su sentido más tópico, para evitar los giros innecesarios al final de un largo discurso. Los olvidos conscientes, muestran a su vez la voluntaria renuncia a contar todo o en su efecto el olvido involuntario de un personaje abre las puertas de un territorio que quedará vedado para el lector, demostrando de esta manera que las narraciones son selectivas y, por tanto, fragmentarias.

La interrupción de la narración para cambiar abruptamente de tema o desviar la atención a otro problema, inscribe otra posibilidad de silenciar contenidos. Otro tanto sucede con los puntos suspensivos de las historias inacabadas al final que dejan en ascuas a los lectores. También entrarían aquellos problemas

silenciados y que, por ejemplo, para Claudio Guillén (1957), serían quizá los más agudos, ya que plantean la existencia de unos silencios más profundos que otros, y menos susceptibles de solución, en la medida que son de índole sociológica. Estas *omisiones funcionales* entran a formar parte de la estructura de la obra misma y demuestran la posible existencia de un arduo equilibrio entre lo dicho y lo no dicho en su interior. Dichos silencios, se destacan por su complejidad y ambigüedad, ya que la mayoría de las veces se caracterizan porque no tienen un significado unívoco, pues dependen de cada situación específica y de las competencias del lector.

El tópico del silencio amoroso se presenta en diversos casos como un síntoma de la enfermedad y la locura amorosa, el silencio choca con la elocuencia que, en la mayoría de los casos abandona a los personajes enamorados a su suerte. La palabra se exilia y otros lenguajes silenciosos se encargan de entregar los mensajes cifrados lanzados por los enamorados, como en «Unos cuantos tomates en una repisita» de Efrén Hernández, en el que dos personajes se contentan con «una callada fuente de elocuencia» (2007, I: 215). En otras ocasiones, debido a los vericuetos del amor, los personajes se sumergen en las densas aguas de la soledad, en ellas el eco del silencio reclama a cada rato su presencia-ausencia.

En último término, quedan aquellos que deciden escapar envueltos en las alas silenciosas de la imaginación y prefieren asir a su amada en el territorio del ensueño, este es el caso del relato «Ester» de Felisberto Hernández, en el que el narrador cuenta cómo se enamora perdidamente de una mujer que ve pasar en una plaza y a la que por días observa sin dirigirle nunca una palabra, solo es el lenguaje silencioso de las miradas el que se encarga de transmitir a la mujer su interés y es el mismo lenguaje silencioso el que se encarga de mostrar la indiferencia de ella. Al final, así como se presentó la atracción, es decir, de manera súbita, esta desaparece: «De pronto no vi a Ester extraordinaria, ni tampoco tenía pena por no verla extraordinaria» (Hernández, 2010, I: 84).

El secreto inscribe otras variantes del silencio. Algunos personajes se debaten entre el hablar y el callar, otros simplemente guardan con celo a todos los oídos –incluido el del lector– aquello que no debe ser revelado. No ocurre lo mismo cuando el secreto es conocido de forma parcial por algunos de ellos, o por el narrador y solo un grupo está obligado a perderse en el final sin conocer las causas del secreto. Por último, quedarían aquellos casos en los que el secreto es conocido por el lector; pero en definitiva su voz no alcanza a tocar los oídos de papel de los personajes.

Los personajes silenciosos también son una constante en los cuentos y relatos de los dos Hernández y de Francisco Tario. El silencioso es, en todo caso, un personaje que escucha, pero que emite pocas palabras, pocas frases, por ejemplo, el pianista-remero de «La casa inundada» de Felisberto que se dedica casi todo el tiempo a escuchar a la señora Margarita. El silencioso con frecuencia provoca malestar y desconfianza por su extrema reserva, lo que le da el mote de extraño y extravagante, tanto así que en algunas ocasiones su actitud silenciosa provoca el desasosiego de un grupo, como si fueran personajes de teatro creados por Nathalie Sarraute, tal es el caso de Serenín en el cuento «Unos cuantos tomates en una repisita» del mexicano Hernández, que es descrito como un joven distraído, un bobalicón que no se da cuenta de nada. Su silencio llega a ser intolerable, sus acciones sospechosas, porque «Hay un principio en las relaciones sociales occidentales, y especialmente en los ritos de la conversación: un deber implícito de hablar, que hace que cualquier reticencia provoque de inmediato un gran desconcierto en los presentes» (Le Breton, 1997: 41).

Las mujeres, tanto en Felisberto como en Efrén Hernández y Francisco Tario, se destacan por su cercanía con el silencio. María, el personaje femenino de «Las Hortensias», se caracteriza por su «silencio hostil» (Hernández, 2010, I: 224), así como por su «silencio de bienaventurada» (227), por su parte Úrsula, personaje que da título a un relato contenido en *Diario de un sinvergüenza y*

últimas invenciones «era callada como una vaca» (2010, III: 121), mientras al cuerpo de la señora Margarita en «La casa inundada» «el silencio lo [cubre] como un elefante dormido» (2010, II: 236). Lo femenino es, como lo advierte Esther Seligson (2005), otra de las especificidades en los textos de Tario, su tónica subterránea, silenciosa y tenue las caracteriza, tal es el caso de la hermana incestuosa de «Entre tus dedos helados» y la madre contemplativa, paciente y silenciosa de «Un huerto frente al mar».

Otros silencios también tienen presencia en las narraciones, por ejemplo, el silencio de la noche, el de la naturaleza, el silencio de la muerte o aquel que se expresa en los refranes o frases populares: «el que calla otorga» (Hernández, Efrén, 1997, I: 122), entre muchos otros. A continuación, se dará paso a un análisis estructural del silencio en algunos cuentos y relatos, a fin de determinar el papel activo y dominante que juegan en las obras estudiadas, pasando en la mayoría de los casos de ser exclusivamente un objeto para ser sujeto de las acciones.

Realizar un ejercicio secuencial permitirá constatar la posible existencia de un arduo equilibrio entre *el silencio dicho* y lo *no dicho* por estos mismos silencios al interior de las obras, es decir, que este juego de alusiones y omisiones forman parte de su estructura. Recordemos que, para Claudio Guillén, a partir del estudio de la estilística del silencio, la estructura es el punto de arranque para esclarecer los sentidos del texto. Que las palabras escritas convocan la presencia de palabras no enunciadas.

VI



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Piadosa impiedad. Empujar la roca hasta lo más alto para luego verla caer e iniciar de nuevo.

¿Castigo?

La palabra es insuficiente, porque siempre oculta más de lo que revela. Su tiempo es diferente al nuestro, ya que fluye con, entre y a través del silencio. Nos antecede y aún seguirá después de que expire nuestro cuerpo. Ha dicho y seguirá diciendo. Viene desde lejos y seguirá su trayecto. De ahí que por más que lo deseemos, nunca la haremos propia. Su presente es elusivo, tal vez porque «son insustituibles y esencialmente *intraducibles*»

(Jaspers, 1995: 120).

4. Francisco Tario: entre los dedos helados del silencio

En 1968, se publica *Una violeta de más* de Francisco Tario, quizá el libro más conocido del autor mexicano en el que se incluyen cuentos memorables como: «El mico», «Ragú de ternera», «Asesinato en Do sostenido mayor» y «Entre tus dedos helados». Este último cuento que cierra el volumen representa muy bien el mundo brumoso de Tario, en este los límites entre el sueño y la vigilia son tan frágiles como la vida y la muerte, otros dos elementos recurrentes en las ficciones tarianas.

En «Entre tus dedos helados», el protagonista relata un viaje interior que se da en el paralelo de dos estados de conciencia, en donde el mismo personaje reconoce que está soñando: «me preguntó quién era yo, qué buscaba en aquel lugar a semejante hora y de qué modo había conseguido penetrar allí. "Estoy soñando" –le respondí–» (Tario, 2004, II: 315). A su vez, el autor establece el estatuto de lo fantástico, no solo al quebrantar las coordenadas espacio temporales, sino al generar una atmósfera en la que algunos sucesos extraordinarios rompen una aparente cotidianidad.

Tres temas asociados al silencio son fundamentales en esta narración. El primero de ellos aparece como un indicio desde el mismo título del cuento, el cual remite a las extremidades heladas que de entrada conectan con la muerte; el segundo está asociado al estado de sueño obsesivo que encubre, al tiempo que desvela un amor incestuoso; y el tercero actúa como telón de fondo durante toda la narración. En todos los casos el silencio se estructura como una *capa*, en el sentido amplio y polisémico del término, es decir, de *napples*, dado que aquí el silencio se presenta como un tejido que cubre la superficie del cuento, a la vez que es el sustrato mismo del texto.

El protagonista de «Entre tus dedos helados» se encuentra atrapado en un bosque tan denso como su sueño. Nunca se revela el lugar, menos el nombre del joven y esto es importante porque dichos elementos agudizan el ambiente enrarecido del cuento y favorecen la ambigüedad reinante, la misma que parece descansar sobre una atmósfera silenciosa, sobre la cual el menor ruido se destaca. Los perros, por ejemplo, de entrada presentan la asociación ruido-silencio, son estos los que primero producen sonidos en el sueño, sus ladridos serán una presencia constante tan significativa como su suspensión, es decir, su silencio: «Había un gran silencio alrededor y noté que los perros continuaban allí, a la expectativa» (Tario, 2004, II: 315). Con este primer *nudo* de silencio que, en términos de Neher, parece una emergencia rápida y fugitiva que aparentemente nada prepara ni prologa, Francisco Tario está extendiendo sus dedos para guiarnos al *abismo* de la significación.

El autor se encarga de ambientar el espacio, es decir, construye como en otros cuentos, un espacio velado e incierto, un espacio propicio para transitar entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, la noche y el día. Un espacio que pueda crear en el lector la sensación de extrañeza, la cual, como se argumenta más adelante, requiere del silencio como eje transversal. Por esta razón se hace vital que el personaje anónimo de «Entre tus dedos helados» desarrolle sus acciones con el telón de fondo del silencio: «Y en virtud de que la escalera central aparecía perfectamente alfombrada, nuestras pisadas no producían el menor ruido, igual que si unos y otros continuásemos pisando sobre las hojas» (Tario, 2004, II: 317). Aquí el silencio es polivalente: por un lado, es determinante a la hora de definir la atmósfera, por otro, cumple una función vital al dotar a los personajes de cierta levedad, así las cosas, la ensoñación se *materializa*.

Pero este no es el único ejemplo que podemos encontrar en el mismo cuento, el autor mexicano, sin desbordarse, sin que el cuento se sumerja en el territorio de la palabrería sin control,

logra –así como de la peña brota el río– extraer el silencio de las mismas palabras: «La altura era considerable y solo alcancé a distinguir con claridad las copas entremezcladas de los árboles, formando una mullida alfombra» (p. 318) o cuando justo antes del encuentro amoroso, el narrador dice: «No tuve ni la menor duda. Atravesaba ella mi cuarto pisando suavemente sobre la alfombra, deslizándose sin ruido sobre ella, como a través de una infinidad de años» (p. 325). La levedad es notable, las palabras pierden peso y ganan en justeza.

Hasta aquí, se ha avanzado en un solo tema asociado al silencio sin todavía justificar el papel activo y dominante que ocupa en este cuento. En segundo lugar, conviene hablar de los personajes silenciosos y silenciados que aparecen en «Entre tus dedos helados». No cabe duda que el personaje principal debe enfrentarse no solo a un espacio silencioso, sino que además se debe someter a su propio silenciamiento por parte de los tres hombres-policía que lo acompañan: «Habíamos entrado ya a un gran salón, cuando uno de mis acompañantes se me aproximó cautelosamente para rogarme que no hiciera ruido. Señaló algo al otro extremo del salón, indicándome que me acercara» (p. 317), confiesa en principio el narrador. Más adelante va a suceder un evento similar, en el que el *lenguaje silencioso* aparece como pieza principal: «Fui a objetar algo, pero uno de quienes me acompañaban me hizo señas desde lejos, recomendándome la mayor prudencia. Yo iba a decir solamente: "Soy inocente. Estoy soñando"» (p. 317). En otro momento aparecerá con más claridad la garganta del hábito, es decir, el silenciamiento del personaje: «Los policías me taparon la boca e incluso uno de ellos se encaminó hasta la puerta, con objeto de cerciorarse de si estaba bien cerrada» (p. 320).

Basten estas líneas para ejemplificar este tratamiento particular del silencio, sin embargo, una acción similar aparece en la última parte, acción que recuerda a Harpócrates, el dios que «reprime la voz y ordena silencio con el dedo». La acción se produce a raíz del encuentro del personaje-narrador y su amada: «"¿Eres

tú?", pregunté, por preguntar, muerto de miedo, a sabiendas del tremendo riesgo que corríamos. Adiviné que se llevaba un dedo a los labios, incitándome a callar» (325). Este *nudo* en particular, permite introducir el tema del silencio amoroso, tema que entre otras cosas ya aparece escrito con suficiencia en un texto anterior titulado *Yo de amores qué sabía*.

El silencio amoroso en «Entre tus dedos helados» está lejos de cumplir un papel secundario, su relevancia permite conjeturar que es este silencio el que extiende una de las tres *capas* fundamentales que cubren este texto. En este cuento la elocuencia del silencio amoroso se manifiesta a partir de la gestualidad corporal, en la caricia, en la fugacidad de un beso, en la contemplación de la amada, en el arrebataimiento de un abrazo: «Le eché un brazo por el cuello y ella se estrechó contra mí. Todo ocurría misteriosamente, en mitad de un gran silencio» (p. 325). El silencio es cómplice del amor incestuoso, sobre él descansa el hecho mismo de lo inconcebible, sobre él se fragua el crimen del cual es culpado el narrador:

Prorrumpí, en cambio, notando que alguien se había puesto a pasear en la planta alta: «¡Calla! ¿Qué suena?» Sin inmutarse en absoluto, balbució: «Es papá». Debía estar aconteciendo algo positivamente inconcebible, porque yo percibía, cada vez más próximo a mí, algo tan sutil y acogedor que escasamente tuve fuerzas para susurrar: «¡Estás rematadamente loca!» Y ella dijo: «Ya lo sé». (p. 326)

El amor nace en el silencio, dice Andrés Holguín, es su alimento, gracias a él perdura. En el amor –continúa– «el silencio tiene más significación que la palabra» (1963: 570). Y en este cuento lo no dicho, lo insinuado, es más elocuente que aquello que es apalabrado, por eso, la materialización de un acto pasa a un segundo plano, porque el tema debe quedar abierto al lector para ser reconstruido con cada nueva lectura. Pero el silencio amoroso

es también multiforme, lleva de inmediato a pensar en el secreto, porque el incesto es un juego de máscaras tras las cuales se ocultan los enamorados.

Sin embargo, Tario nos deja en ascuas, porque el tópico del secreto también se hace presente en el cuento para introducir un contenido que jamás es dicho y que por tanto queda vedado tanto para el personaje como para los lectores: «De pronto se puso muy seria y exclamó con una voz extraña, que no le conocía: “¡Tengo una idea!” Mas, al preguntarle que de qué idea se trataba, ella replicó que no, que no me la revelaría por ahora, puesto que todo debería ocurrir a su tiempo. Me eché a temblar» (p. 326). La opacidad de la narración es fundamental, sin las formas del secreto hasta aquí expuestas «Entre tus dedos helados» perdería eficacia y contundencia. La desaparición del secreto, supone la desaparición del misterio.

Otra forma usada por Tario para introducir el tópico del secreto es la de ir entregando en dosis precisas la información, por esa razón muchos datos significativos son proporcionados a cuenta gotas: «Era un álbum muy voluminoso forrado de terciopelo gris, con una inscripción dorada que no me había sido posible leer, pues cuantas veces intenté hacerlo, ellos retenían fuertemente el álbum o procuraban distraerme de algún modo, mostrándome un nuevo retrato» (p. 319). En este fragmento se logra ver cómo un dato relevante está vedado no solo para el lector, sino también para el personaje; pero cuando se le permite conocer el contenido se revela a todos el secreto, ya que quedan abiertas las puertas que descubren el incesto.

No satisfecho con esto, el escritor mexicano deja en blanco una página ahí donde todos (narrador y lectores) esperan una respuesta: «Supuse que en la página siguiente estaría el retrato definitivo, aquél que explicaría, por fin, el enigma. Pero no fue como me esperaba, puesto que la página estaba vacía y el enigma, por tanto, seguía en pie» (p. 321). El juego infinito de significados

está planteado, en Tario se advierte aquello que Simmel ha dicho: «El secreto ofrece, de alguna forma, la posibilidad de otro mundo al lado del que vemos» (1991: 41). El secreto es otra *capa* que se extiende a lo largo del cuento.

Otro silencio que se solapa y que se extiende, es el silencio de la muerte. No cabe duda que la muerte como tópico está asociada al silencio en la obra tariana, es más, es uno de sus temas predilectos y transversales, ya que aparece desde los primeros cuentos contenidos en *La noche*. Es en este punto en el que se puede advertir el funcionamiento estructural de los silencios en la obra de Francisco Tario, en la medida que el *tejido silencioso* que se extiende por todo el cuento está conformado por el entrelazamiento de varios elementos, los cuales se constituyen como un tejido complejo y no como una red de simples relaciones.

En «Entre tus dedos helados», Francisco Tario parece prefigurar aquello que dos años después André Neher va a entrever en la terminología bíblica, cuando advierte una fuerte y significativa vinculación entre el silencio, la muerte y la noche a partir de la raíz *damô*. A propósito, escribe Neher:

La muerte evoca la noche por el silencio; de la misma manera que la noche se parece a la muerte por el silencio. Si la noche y la muerte parece que son la misma familia, si la naturaleza de una hace pensar inmediatamente en la otra, si los poetas en sus metáforas, los místicos en sus oraciones y los miserables en sus gritos pueden dirigirse indistintamente a una o a otra con la certeza de hacer vibrar una sola y misma cuerda, es porque la noche y la muerte son silenciosas. (1970:42)

Tario hace vibrar un solo acorde compuesto por tres notas. La noche es un velo silente que sirve de fondo a otros actores silenciosos: la muerte, el secreto... La noche es una sordina, el mundo propicio para la ambigüedad. En ella el silencio adquiere un poder descomunal, en las sombras se gesta el misterio, se

acrecientan los secretos, todo es incierto, transitorio. No cabe duda que la noche es un símbolo recurrente en la obra tariana como lugar propicio para el silencio, pero se diferencia, por ejemplo, de las poéticas asociadas a la lírica en que aquí no se produce una elevación mística en busca de la luz.

Es así como el narrador anónimo se enfrenta a un territorio de perplejidad y de golpe es arrojado a un territorio inesperado, justo cuando tiene entre sus manos la prueba que consuma su delito: «una sola cosa me preocupaba gravemente ese día: aquella cinta color de rosa que había amanecido entre mis sábanas y que ahora apretaba con susto en un bolsillo» (p. 328). Cuando todo parece estar resuelto, un giro inesperado; un doctor anuncia «Ha muerto» (p. 328), el narrador ubica de inmediato al lector en una zona nebulosa, fantasmagórica. Sin previo aviso está en otro *nudo silencioso*: la muerte.

El silencio de la muerte en la obra tariana, es un espacio lleno de sonidos, de presencias evanescentes y circundantes, por eso no sorprende que el personaje busque todos los medios para hacerse oír: «Dio la impresión de que nadie había conseguido oírme, así que me puse en pie de un salto y comencé a recorrer el cuarto, procurando atraer la atención de todos. Solo mi madre pareció descubrir mi presencia, pues levantó con ilusión el rostro, aunque después siguió llorando» (p. 329) más adelante insiste: «Yo daba vueltas y más vueltas, tratando de hacerme oír, hablando hasta por los codos, hastiado ya de aquella voz del policía, que no cesaba de repetirme: "¿Pero aún no se ha vestido usted? Dese prisa o, de lo contrario, no llegará a tiempo a su funeral"» (p. 329).

En los cuentos de Tario, la muerte es solo un aparente estado de incomunicación, lejos de ser la *nada*, es un lugar de reencuentro, es donde lo *otro* adquiere voz, significancia. Tanto así que las palabras del personaje que brotan desde el silencio alcanzan a quienes siguen el cortejo obligándolos a parar, tal vez

porque los fantasmas se «nos revelan a través de los acordes o disonancias de nuestra tonalidad afectiva» (Restrepo, 1993: 4), sin embargo, obligados por la condición inexorable de la muerte deben continuar:

Me lancé a correr desaforadamente, hasta dar alcance al cortejo, y grité con todas mis fuerzas: "¡Es injusto! ¡Es terriblemente injusto lo que están haciendo conmigo! ¡Deténganse, se los ruego!" El cortejo se detuvo de golpe y todos volvieron la cabeza, observándome con desconfianza. "¡Estoy aquí! ¿No se dan cuenta? ¡Deténganse!", repetí por última vez. Pero ya habían reanudado la marcha, como si nada hubiese ocurrido. (p. 330)

Al final, el personaje queda atrapado entre el sueño y la vigilia o en un estado transitorio entre la vida y la muerte, el cuento no da los argumentos suficientes para inclinarnos a un lado u otro, solo queda la ambigüedad, queda la sensación de inconformidad, porque el enigma es resuelto a medias. Justo después de que el personaje es dejado atrás por el cortejo fúnebre, uno de los policías, que al principio lo acompaña en el sueño, lo toma de la mano quizá para retenerlo en la muerte: «Enseguida me tomó de un brazo y agregó: "Acompáñeme. Salgamos a tomar un poco el fresco". Accedí, y caminamos un buen trecho en silencio por entre la doble hilera de sepulturas» (p. 330). Posterior a esto, increpa al narrador-personaje para señalar que es él mismo quien oculta la verdad, aquí parece que todo el relato está construido sobre la base del juego expiación-castigo: «De pronto, deteniéndose con gran misterio, me miró fijamente a los ojos y confesó, tras un titubeo: "Me había propuesto ayudarle, pero usted nunca se prestó a ello. ¿Por qué se empeñó en ocultar la verdad?"» (p. 330).

En la mayoría de los casos, los personajes tarianos no obtienen una liberación, sino una condena ligada a la dicotomía vida-muerte, que paradójicamente es recibida con cierto placer

o resignación, en tanto ellos mismos tienen entre sus manos la posibilidad de salvación, «"Solo usted tenía la clave"» (p. 330) le recuerda el policía al joven, pero ya no hay nada que hacer, los dedos helados del silencio-muerte ya se han extendido por completo, solo restan las nupcias definitivas:

Habíamos llegado a la puerta de entrada donde me aguardaba el coche de la familia. Tenía las cortinillas echadas y el cochero me sonrió desde el pescante. Alguien, desde el interior, entreabrió la portezuela cuando yo me despedía de mi acompañante, quien se mostró consternado. Al estrecharle la mano, todavía dijo: "Me lo temía. ¡Buena suerte!" Acto seguido, ocupé mi asiento y partimos. "¡Abrázame!", balbució ella, con un suspiro de alivio. Y la envolví entre mis brazos, notando que la noche se echaba encima. (p. 330)

El abismo de la significación queda –como no– abierto para la caída libre. Cada afloramiento de silencio en «Entre tus dedos helados», por fugitivo que sea, está unido a *capas* infinitas de fuerzas inagotables. Cada instante del silencio es un hilo del tapete, desarmarlo es encontrar los cruces del tejido que, como una *capa*, tan pronto oculta como visible, se extiende para transformar el texto en un estanque de silencios.

VII



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Quien escribe *desea mirar*, porque quiere encontrar las grietas para ir más allá del mundo que le fue heredado. Busca la apertura del lenguaje: su *habla*. Busca en el límite del saber que le ha sido entregado la posibilidad de conocer lo incógnito, el anuncio que le dé la posibilidad de lanzarse a la interrogación de sí. En síntesis, un acto de habla creador que le permita transgredir y (por qué no) modificar un sistema nunca cerrado.

5. Efrén Hernández: del silencio que resbala en los hombros de la noche

En algunos cuentos del mexicano Efrén Hernández, el silencio se cuela por cualquier rendija, sin tregua extiende sus tentáculos para imponer una atmósfera que enciende y apaga pensamientos a cada instante, componiéndose así una suerte de arte de la divagación. La noche como tópico, por ejemplo, necesita del silencio para prolongar sus ecos significantes, para estirar y contraer los ruidos que son dotados de una especial cualidad sonora.

La noche, al igual que en Francisco Tario, es un velo silente que sirve de fondo a otros actores igualmente silencios, solo que los actores y el énfasis cambian. Es cierto que el mundo nocturno hernandiano también goza de una profunda ambigüedad, pero ya no es el misterio, lo incierto, el secreto o lo onírico, lo que se gesta en el silencio, sino que este les permite a los personajes transitar los territorios de la memoria, la reflexión y la contemplación.

En un breve relato publicado en el año 1932 denominado «Santa Teresa», un joven estudiante que se encuentra de visita en la casa de don Maurilio –que a propósito es «un señor que vive de recuerdos, y por filosofías (...)» (Hernández, Efrén, 2007, I: 129)–, cuenta las incidencias vividas dentro de su habitación durante una noche de insomnio. Desde la primera línea del cuento, el personaje-narrador se presenta como un sujeto en extremo reflexivo y observador, cuando por ejemplo dice: «Ahora que me estoy fijando, este cuarto no es un cuarto a propósito para vivir» (125). A partir de allí, y haciendo uso de una especie de técnica cinematográfica (para reflejar ciertas zonas de la realidad escondidas o relevantes), no solo describe, como a través de un lente, el espacio y los objetos allí presentes, sino que crea todo tipo de relaciones de este con la vida misma, en una actitud claramente reflexiva.

Una vez ha salido y ha vuelto a entrar al cuarto sin bajarse de la cama, el narrador centra su atención en un centinela, que no es más que un retrato de Santa Teresa de Jesús, el cual cuelga de un clavito en la pared. El humor, característico en Efrén Hernández, salta a la vista con las ocurrencias de este solitario personaje, al que no le queda otra alternativa que hacer conjeturas sobre Santa Teresa y sobre la cual dice, por ejemplo:

Desde que la vi tan distraída han venido a platicarme cuatro o cinco malos pensamientos. Quieren que le pique las costillas; quieren que le suene, de repente un claxon; quieren que le ponga un lápiz junto a las orejas y le diga: “Oiga usted, Santa Teresa de Jesús” para que al voltear se pique la nariz. Pero yo les digo que estoy en esta casa de visita, que una persona decente debe portarse con corrección en las visitas y que sería necesario tener una escalera. (Hernández, Efrén, 2007, I: 126)

¿Con quién habla el narrador? En un primer nivel se dirige al silencioso lector, pero lo hace para contarnos los detalles de una plática que él sostiene con sus pensamientos, mejor, con sus malos pensamientos, los cuales –como no– son sujetos de la acción al incitar al personaje a cometer todo tipo de fechorías a la distraída Santa Teresa.

En este texto todo es decurso narrativo, interrupción, digresión, divagación. Decurso narrativo, porque el narrador en ningún momento detiene su relato, todo el texto es una sucesión de hechos, la mayoría de ellos conectados por la forma particular que tiene el personaje de afrontar el mundo, si en algún momento se introduce un diálogo es, en unos casos, una suerte de diálogo simulado, lo que redundará en la idea del monólogo interior, como cuando dice: «–Un momento, señor escritor, le digo yo entre mí ¿Por qué dice usted que Santa Teresa de Jesús es una santa» (p. 128), en otros casos, el diálogo se establece con objetos o animales, un ejemplo de ello son las palabras que dirige a un inquieto ratoncito

y, por último, se presentan diálogos que hacen parte del recuerdo. Es decir, en el cuento no intervienen de forma directa otros personajes. Además, en el texto todo es interrupción, digresión y divagación por la forma fragmentaria como está escrito el cuento, ya que el narrador salta de un evento a otro, de un recuerdo a otro, de un pensamiento o reflexión a otro sin mayores miramientos.

Ahora bien, hasta aquí se ha establecido que el personaje se encuentra solo en la habitación, o bien acompañado por un retrato, un ratón, sus pensamientos, sus reflexiones y sus recuerdos. Pero todo esto no sería posible si no entrara en escena el silencio. Pero este silencio está vinculado a la noche-oscuridad. Tanto así que noche y silencio son los motores, no solo de la imaginación del personaje, sino de las poderosas imágenes y metáforas que saltan al encuentro de los lectores desde el mismo cuento. Esta doble función podemos apreciarla en un fragmento en el que el personaje inicia su metamorfosis en gato, luego que ha advertido que está cansado de barajar sus pensamientos:

Para decir verdad, diré que en este punto cerré el libro, pensando que el escritor es un salvaje; pero al apagar la luz, la luna se metió por la ventana, y muchas azoteas en mi cabeza, muchas azoteas llenas de tendederos y de luna. Efectivamente, ¿qué duda cabía ahora de que yo era un gato? "Algunos hombres se parecen a los gatos, en que por las noches vagan en las azoteas". Esto somos los hombres; unos gatos incoloros, pardos; como todos los gatos en la noche, unos gatos errantes sobre los pretils sin rumbo de la vida... El silencio era una cosa que caía, que colgaba, como una cabellera de seda resbalando en los hombros de la noche de luna. (p. 128)

Esta *cabellera de seda* que es el silencio cubre todas las acciones, los pensamientos y reflexiones que se dan en el relato, mientras la noche resbala sobre ella. Ya no estamos frente a una simple emergencia rápida y fugitiva de un silencio, estamos frente

a un silencio decisivo por su función articulatoria. Gracias a él, por ejemplo, lo que en un principio fue una idea descreída por parte del narrador de que algunos hombres son como los gatos, se logra materializar cuando el joven salta para decir «-¡Ushia! Ratón» (p. 130) y se da cuenta que por un instante se convirtió en un gato y que incluso hizo «miau» con el pensamiento: «En este momento yo ya me había olvidado de los ratones, y estaba viendo, con los ojos que me quedan cuando cierro los ojos, el gato en que me convertí por un momento, un poco antes» (p. 131). La metáfora, como bien lo dice Alejandro Toledo, tiende a volverse metamorfosis, con lo que Efrén Hernández pone un pie en lo fantástico (2007: 12).

En otro relato, titulado «Incompañía» encontramos otro narrador solitario, un hombre que vaga en medio de la noche por las calles en busca de compañía, sin encontrar quien lo escuche, tanto así que se ve obligado a regresar a su casa a buscarse a sí mismo, pero a tal extremo es su soledad, que tampoco él estaba allí. Igual que en «Santa Teresa», la narración inicia con una postura eminentemente reflexiva y con una invitación al silencioso lector: «Venid; el hombre no ha nacido para vivir así» (190) dice. A continuación, convoca a Aristóteles y con posterioridad a *Dios*, pero en su diálogo sólo hay lugar para él mismo, nadie más entra.

El primer *nudo* de silencio que aparece en este relato es el de los objetos animados (al cual se le dedicará un espacio en el capítulo final). Pero este silencio está lleno de resonancias. La luz, por ejemplo, que es con lo primero que se encuentra el hombre al entrar a su casa, lo ignora, a pesar de que este le «ríe y le sonríe, con sonrisa de rogón» (p. 191), a continuación, dice: «Todo inútil, la luz no me hizo caso, adelgazó horizontalmente sus ojos, me vio entumecidamente con el rabillo del reajo, y continuó cerrada e indiferente» (191). No cabe duda que todas las cosas que rodean a los hombres tienen ojos y oídos, tal como lo propone el poeta Chang Soo Ko, pero están mudas, sin embargo, desde su silencio le interrogan y le hablan.

El segundo nudo de silencio aparece unas líneas más adelante, pero esta vez asociado a la noche. Ya se ha advertido que este tópico es recurrente en los relatos tarianos y en «Incompañía» no es la excepción. En la noche, cuando se suprime el murmullo tranquilizador de las actividades diurnas, surge un mundo de *silencio sonoro* que con frecuencia se hace eco en las almas de los hombres. En este cuento en particular, la agonía de un perro que aúlla en medio de la noche parece hacerse eco en las reflexiones y pensamientos del hombre. De allí que justo cuando el hombre escucha el sufrimiento del perro interviene el silencio para iluminarlo y agudizarlo todo, para interpelarlo todo:

Y entonces, como en el silencio acuden tanto los pensamientos al cerebro, que no parece sino que el cerebro en medio del silencio es, para los pensamientos, como una lámpara en medio de la sombra para las mariposas nocturnas, para los rondones y para los demás insectos que rondan en torno de las lámparas de noche. (p. 191-192)

De nuevo, el silencio y la noche son los motores del pensamiento. Este fragmento en particular parece constatar lo que líneas arriba se ha dicho sobre «Santa Teresa». De igual forma el silencio es el canal por el que transita y se amplifica el mundo nocturno, que en este caso es la agonía de un galgo: «Los gritos se extendían como una espina, y la sensible piel los recibía de punta, como clavos» (p. 192). El mundo exterior se filtra en el hombre y consigue involucrarlo, el dolor del perro, se hace dolor en el hombre. El adentro y el afuera como unidades indisolubles se constatan en este fragmento.

A continuación, aparece otro nudo de silencio, pero este solo termina por extender sus tentáculos en el cuento, lo que permite pensar en una estructura de silencio tipo *capa*, integrada como se ha visto por diversos silencios. Este silencio, a todas luces revelador, ubica al lector en un plano de significados que se desborda a partir de una metáfora, cuando el narrador dice: «Después con intervalos

más o menos largos, volvía a limpiarse el vidrio del silencio, y por sus aguas, mediante ondas, cruzaban los rumores propios de aquel sitio a tales horas» (p. 192). En definitiva, el silencio en este relato es el actor principal. «Es alrededor de él, gracias a él, pese a él, contra él, como todo se deshace y se hace» (Neher, 1997: 23). De ahí en adelante la narración entra en el territorio de la divagación, de los recuerdos, la mayoría de los párrafos que se ubican antes del final terminan o están afectados por puntos suspensivos, como una clara muestra de la dificultad que se le presenta el narrador para mantener la linealidad de los hechos, de tal suerte que los párrafos (los hechos) se tornan oscuros y más bien presenciamos un discurso interrumpido, evasivo y digresivo.

Al final queda la noche y el silencio del mundo, que son en parte sinónimos de la soledad de un hombre que vive la angustia de la escritura, por eso no sorprende cuando en el último párrafo el narrador *dice*:

¡Ay! Ya veis qué cosa más insignificante es un popote; pues todos, en esta vida, hemos de acabar por perder nuestra importancia y descender a tan insignificantes como un fragmento de popote. Y quién sabe cuántos no lo seamos ya, y yo más que ninguno; pero no me olvidéis, que mirad si os amo, que solo con el deseo de distraeros y de hacer menos graves vuestros días de ocio y soledad, he estado escribiendo este pequeño escrito sentimental, ridículo e implacable... (p. 193)

Los puntos suspensivos son la prolongación de un silencio que se extiende por todo el relato, para continuar su recorrido a lo largo de la obra tariana.

VIII



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Palabra y silencio: existencia paralela. Cimiento y columna.
El silencio custodia la belleza de la palabra, no la niega. La protege del *ruido* que intenta atraparla. La protege de los dominios del concepto que la convierte en agua estancada: limitación y orden.

6. Felisberto Hernández: del silencio que escucha la música

En la obra del uruguayo Felisberto Hernández, la estructura del silencio tipo capa se hace presente en diversos cuentos y relatos. Uno de sus primeros trabajos: *La envenenada*, contiene un pequeño texto titulado «Poema de un próximo libro» en el cual el silencio es sujeto de la acción y personaje principal: «Debajo de un árbol y encima de un césped vivía un silencio de cuerpo de aire y de vestidos de luz, que el sol hacía todos los días y la luna le regalaba todas las noches» (Hernández, Felisberto, 2010, I: 92) dice al inicio el narrador. Este personaje que es el silencio mismo, funciona a la vez como eje articulador entre el narrador y su amada, en la medida que es su confidente, su compañero, su cómplice, de allí su papel fundamental: «Siempre que iba a vestirlo lo encontraba con vestidos distintos, y me abrazaba tan fuertemente que enseguida yo me quedaba lleno de silencio. Él es el único que sabe qué bella eres y cuánto te amo» (p. 92).

Es bien sabido que la obra del uruguayo se distingue por la recurrencia de un yo narrativo, ¿el mismo Felisberto?, que toma, en algunas ocasiones, la apariencia de un escritor que por ejemplo lee sus cuentos ante una sala en penumbras o de un modesto pianista que se gana la vida tocando en esporádicas y provincianas salas de concierto, para señoras extravagantes o pianoteando música para películas silenciosas, o como escritor y pianista al tiempo, ¿acaso podemos ver en ellos a Felisberto mismo? Pero sin entrar en este debate que ya ha sido estudiado por la crítica²⁰, lo que debemos resaltar es el aporte fundamental del silencio en la construcción de este yo-narrativo-pianista presente en diversos cuentos y relatos felisberteanos.

20 Para obtener una mayor referencia sobre el tema se recomiendan los trabajos de Rocío Antúnez Olivera titulado «Yo, mi personaje central», de Ana María Barrenechea titulado «Autobiografía y autotextografía: La cara de Ana» y de Norah Giraldi de Dei Cas «Felisberto Hernández y la música» todos publicados en *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982 Caracas (Venezuela); Hebert Benítez Pezzolano: *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre la literatura uruguaya* (2000); Rosario Fraga de León: *Felisberto proceso de una creación* (2003), entre una serie amplia de bibliografía que no agota el tema.

Al inicio de uno de sus cuentos más celebrados, «El balcón», el narrador confiesa lo siguiente:

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones. (Hernández, Felisberto, 2010, II: 59)

No cabe duda que el silencio aquí se convierte en actor principal. A través de su representación, el músico-narrador da indicios de la concepción particular que tiene del silencio, el cual no se presenta ni como ausencia, ni mucho menos como vacío, sino que es al tiempo alteridad, presencia y complemento de los sonidos. Más adelante, un personaje va a decir lo siguiente:

—Perdone, preferiría que probara el piano después de cenar, cuando haya luces encendidas. Me acostumbré desde muy niña a oír el piano nada más que por la noche. Era cuando lo tocaba mi madre. Ella encendía las cuatro velas de los candelabros y tocaba notas tan lentas y tan separadas en el silencio como si también fuera encendiendo, uno por uno, los sonidos. (p. 63)

La asociación silencio-sonido en la obra de Hernández es ineludible en el presente análisis, porque con ella se logra evidenciar la fuerte presencia de una escritura del silencio en la obra felisbertiana. En el mismo cuento saltan otros ejemplos que dan muestras de que es alrededor del silencio, gracias a él como todo se hace y se deshace: «Cuando fui a hacer el primer acorde, el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata. Después del primer acorde salieron sonidos que empezaron

a oscilar como la luz de las velas» (Hernández, Felisberto, 2010, II: 70). Este tipo de caracterizaciones del silencio son recurrentes en la obra de Hernández, lo que lleva a pensar en un silencio activo y determinante para la estructura narrativa.

En otro cuento, que hace parte de *Nadie encendía las lámparas*, titulado «El acomodador», un narrador-personaje relata los incidentes vividos en un comedor gratuito al cual él asiste con un amigo dos veces por semana. En este lujoso y «silencioso comedor», propiedad de un hombre que ofrece las cenas como pago a la promesa porque su hija se salvó de las aguas del río, se presentan una serie de eventos que prefiguran la famosa composición del músico norteamericano John Cage, que consiste en un concierto en el que los músicos interpretan un programa concertístico sin que se oiga una sola nota. En lo que parece la versión literaria de 4'33", el narrador dice lo siguiente a propósito del particular dueño de casa:

Llegaba como un director de orquesta después que los músicos estaban prontos. Pero lo único que él dirigía era el silencio. A las ocho, la gran portada blanca del fondo abría una hoja y aparecía el vacío en penumbra de una habitación contigua; y de esa oscuridad salía el frac negro de una figura alta con la cabeza inclinada hacia la derecha. Venía levantando una mano para indicarnos que no debíamos pararnos; todas las caras se dirigían hacia él; pero no los ojos; ellos pertenecían a los pensamientos que en aquel instante habitaban las cabezas. El director hacía un saludo al sentarse, todos dirigían la cabeza hacia los platos y pulsaban sus instrumentos. Entonces cada profesor del silencio tocaba para sí. Al principio se oían picotear los cubiertos; pero a los pocos instantes aquel ruido volaba y quedaba olvidado. (Hernández, Felisberto, 2010, II: 76).

Las correspondencias entre la versión literaria de Felisberto y la orquestal de Cage son claras, tanto por los elementos que cada creador pone en escena, como por las resonancias estéticas que ambas experiencias suscitan, en la medida –como ya lo he dicho en otro momento–²¹ que el concepto de Música concreta, explorado por Cage, designa un planteamiento compositivo que se caracteriza porque el sonido, en lugar de ser interpretado, se convierte en un sujeto externo que posee su propia realidad espacio-temporal, su propia presencia. Felisberto antecede a John Cage en la *dirección* del silencio, parado frente a su obra, mueve una batuta de palabras, con la que consigue que personajes y objetos pulsen sus instrumentos como verdaderos «profesores de silencio». En todo caso, la metáfora que presenta Felisberto en «El acomodador», se anticipa tanto a la «pieza silenciosa» de Cage como a «Kakua i Kántor: concierto silencioso para coro y mar de mercurio» y al «Concierto silencioso de la Banda Municipal de Barcelona»²², entre otros.

Para Norah Giraldi-Dei Cas, la materia y el elemento estructurante de los textos hernandianos se originan en su práctica y conocimiento musical²³, coincido con dicha hipótesis en cuanto lo musical trasciende el plano de lo biográfico y lo anecdótico, para ubicarse en un plano más profundo, por cuanto afecta los distintos niveles compositivos de sus narraciones. Al integrar el discurso musical en sus narraciones, bien sea a partir de la dicotomía sonido-silencio o desde su complementariedad, Felisberto logra ampliar la órbita de los significantes verbales, porque, si por un

21 Véase el capítulo número dos de mi anterior trabajo denominado *Conciencia y escritura del silencio en la narrativa de Felisberto Hernández* (2010).

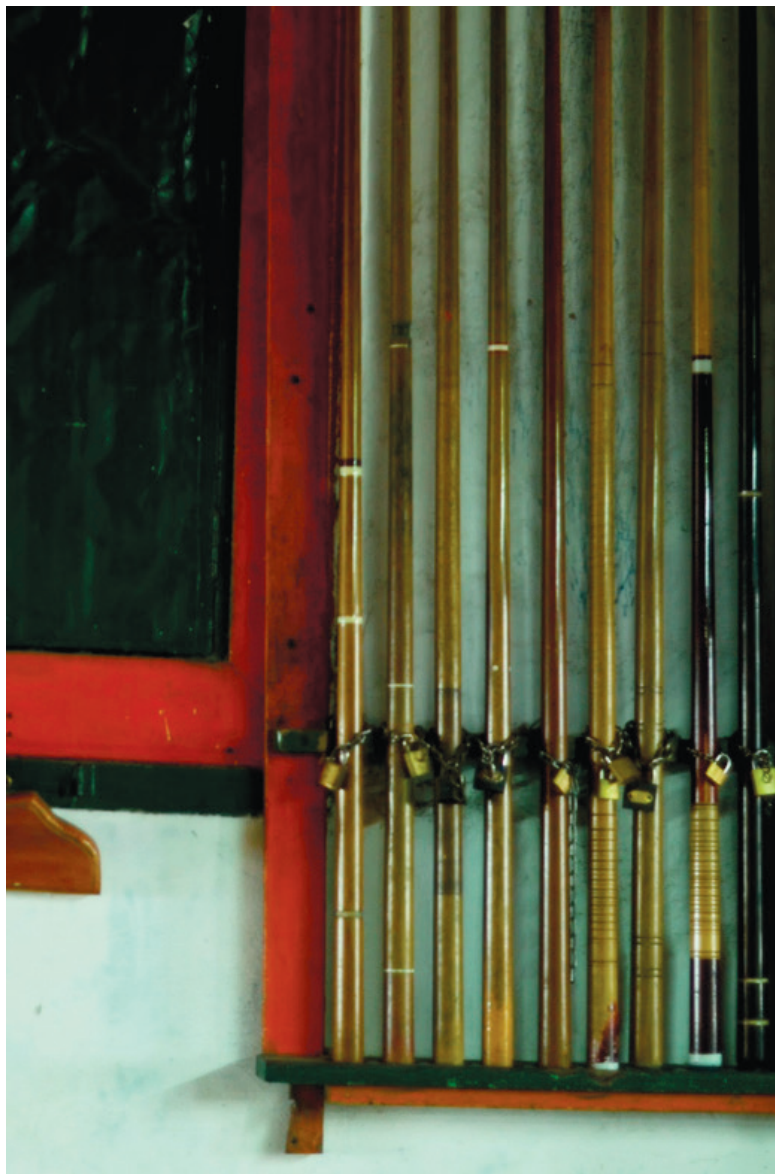
22 El «Kakua i Kántor: concierto silencioso para coro y mar de mercurio» se caracteriza porque un personaje denominado Kántor dirige las olas del mar como a una orquesta, coincidiendo con la hora del crepúsculo, con las armonías mudas de un coro silencioso y con un grupo de músicos silentes, entre tanto el «Concierto silencioso de la Banda Municipal de Barcelona» consistió en la interpretación de 3 piezas sin emitir una sola nota por parte de cincuenta y siete miembros de la Banda Municipal de Barcelona, en un escenario situado al pie de la iglesia de Santa María del Mar en el año 2002.

23 Ver la tesis doctoral de Norah Giraldi-Dei Cas titulada: *Musique et structure narrative dans l'oeuvre de Felisberto Hernández*, Université de Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1992.

lado hay en su obra una aspiración al silencio dicho o escrito (esto se puede aplicar a Francisco Tario y Efrén Hernández), también es cierto que muchas de las metáforas asociadas a este mundo de *silencio sonoro* conducen a una reflexión constante sobre los límites del lenguaje.

Por lo dicho hasta aquí, conviene ahora pasar a otro territorio en el que el silencio no está presente como alusión ni como objeto retórico en la obra, sino como parte de la expresión misma, asegurando de este modo –tal como lo sugiere Eduardo Chirinos– el perfecto ajuste entre la «teoría» y la «praxis» misma del silencio.

IX



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

Ni Efrén Hernández, ni Francisco Tario, menos Felisberto, optan por la mordaza que clausura toda posibilidad del decir, como lo hizo *Bartleby*, atrapado por el síndrome del silencio, de la escritura del No. Si existe algún tipo de renuncia, debe interpretarse como una modalidad del decir, no como una abdicación o enmudecimiento perpetuo. No se callan como una acción de retirada fuera del lenguaje, todo lo contrario, su silencio es un viaje hacia el centro mismo del lenguaje. Buscan la fisura, la grieta que los acerque a lo indecible.

Cuarta parte: Conciencia del silencio

El silencio no nos pertenece: es de la música, de la naturaleza, de las cosas. El hombre querría poseerlo todo, pero el silencio solo se puede buscar o, paradójicamente, escuchar. La escucha no nos lleva a poseer el silencio, aunque nos lleva a verificar la posibilidad de su existencia.

Mario Brunello, *Silencio*

1. Decir lo indecible

En *Fulano de Tal*, con apenas 23 años, Felisberto Hernández ya parece mostrar un proyecto estético del silencio caracterizado por una constante reflexión metaliteraria en su narrativa. Argumentos similares se pueden hallar en la obra del mexicano Hernández, en «Un escritor muy bien agradecido», enfrentamos a un narrador consciente de su función en el relato, es decir, se reconoce como narrador, por eso con frecuencia dice cosas como: «Ahora viene el cuento» (2007, I: 134); pero a su vez cuenta las incidencias de «un pobre muchacho que casi no salía de su casa, porque se pasaba la vida escribiendo versos tristes» (134). En «La noche de los cincuenta libros» Francisco Tario a su vez entrega el testimonio de un personaje que se aparta del mundo para escribir «libros que paralizarán de terror a los hombres» (2012, I: 62). El carácter *metaliterario* se logra apreciar en las acciones y reflexiones que realizan algunos personajes que aluden al quehacer del escritor y al uso particular que este hace del lenguaje propio de la ficción en contraste de uso ordinario.

En este capítulo se estudian, en un primer momento, algunos rastros dejados por Felisberto Hernández en sus textos, rastros que evidencian una reflexión permanente sobre la palabra y su consustancial capacidad e incapacidad para *crear*. Es decir, una vez se ha realizado un examen de los recursos retóricos y estilísticos que estos autores utilizan para escribir el silencio, se hará una revisión de la conciencia del silencio que, en particular, se evidencia en la obra del uruguayo, en la medida que sus narraciones circundan los límites del lenguaje, las fronteras últimas y ontológicas de la palabra. En un segundo momento, se presentan las bases para la *futura* construcción de poéticas del silencio de diversos narradores latinoamericanos, entre los que se cuentan a Efrén Hernández y Francisco Tario.

Para conseguir el cometido, a la par que se analizan algunos cuentos y relatos del autor rioplatense se revisarán una serie de elementos que caracterizan a la denominada «estética del

silencio»²⁴ que como manifestación del pensamiento artístico y filosófico surge a raíz de la crisis general del lenguaje, de la palabra y que a partir del uso consciente de estrategias formales frente a la inexpresabilidad del lenguaje desemboca en una denominada «poética del silencio» (Pérez Parejo, 2002: 2013), sin dejar de lado que lo inefable como una vertiente del silencio afirma a la escritura en su intento por expresar o definir con las palabras un misterio que se torna inexpresable (Kovadloff, 1993).

El empleo de herramientas teóricas provenientes de distintos discursos críticos cobra, en este contexto, especial importancia. El concepto de *metaliteratura* (Sánchez Torres, 1993) se hace vital cuando el análisis se centra en textos en los que la reflexión sobre la literatura no es un tema más, sino el principio estructurador del sentido del texto. Esta condición metaliteraria permitirá observar en los tres autores la paradójica noción de la escritura como fracaso y consagración del lenguaje. Además del anterior, el concepto de *autoconciencia narrativa* propuesto en parte por Walter Ong (1987); el concepto de *metalinguaje* que encuentra en la literatura su ámbito de práctica por excelencia (Barthes, 1959; Jakobson, 1956), pero buscando trascender la acepción tradicional de: *El lenguaje que se usa para hablar del lenguaje mismo*; la figura narratológica del *autor implícito* de Booth (1961) clave en los textos de carácter metaliterario porque revela al autor en cuanto al artífice ideal o abstracto de la obra y aparece cuando en el cuento o relato hay una autorreflexión del texto sobre sí, sobre su lenguaje, sobre su género, etcétera, y por último la noción de *intertextualidad* que alude a la configuración del texto por medio de la presencia-ausencia de otros textos (Kristeva, 1969, 1974; Culler, 1993).

24 No solo los trabajos referenciados de Susan Sontag (1985) (original de 1967) y Amparo Amorós (1991) (original del 1982) sirven para formular las claves de una poética del silencio. Antoni Tàpies publica en 1969 una reflexión sobre el silencio en la pintura, «Comunicación sobre el muro». En 1970 Jerzy Peterkiewicz publica *The Other Side of Silence. The Poet and the Limits of Language*. En 1979 en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* Jaime Alazraqui publica el artículo «Para una poética del silencio» sobre la obra de Octavio Paz. En 1980 César Nicolás publica el artículo «José Luis Jover: el lenguaje del silencio».

Ya se ha aludido en el capítulo anterior a las claves metafóricas que se concentran en el discurso musical que se filtra por todos lados en la obra hernandiana, justo ahí el bagaje del músico y escritor coexisten como referentes intercambiables, tanto en la vida como en la obra del uruguayo. La frase del narrador al inicio del cuento «Nadie encendía las lámparas»: «A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos» (Hernández, 2010, II: 53) es un buen ejemplo de esto. La comparación del cuerpo verbal con un instrumento roto indica la dificultad del hombre para expresar los significantes, tal como puede suceder con un acordeón al que con dificultad le arrancamos notas cuando el aire se le escapa, lo que impide una perfecta respuesta de sonoridad, de esta manera «“cuerpo” y “fuelles” offician de núcleo indecible, porque está averiada la capacidad de su decir» (Benítez, 2000: 68).

Con frecuencia, Felisberto Hernández escribe sobre el acto de escribir: cuentos como «El taxi» y «La envenenada» son dignos ejemplos del experimentalismo metaliterario en la narrativa felisbertiana. En ambos trabajos la presencia de un *autor implícito* (Booth, 1961), manipulador y consciente asume la actitud del hacer-saber del escritor que usa las páginas para llamar la atención sobre la actividad de escribir como parte de la acción de sus cuentos y relatos. A partir de esta práctica no solo se interroga, indaga y crítica el arte mismo, sino que además se revelan las fisuras de un lenguaje incapaz de expresar la experiencia del artista. Otros textos más cercanos a lo reflexivo como «Explicación falsa de mis cuentos» y «Prólogo de un libro que nunca pude empezar» obedecen a una suerte de *autoinspección* de la labor creativa, por esa misma razón hipotéticamente se pueden tomar como «manifiestos» o programas estéticos.

En *Fulano de tal* (1925), Felisberto Hernández a través de un narrador se «decir lo que sabe que no podrá decir» (2010, I: 15), pero su cometido es más «ambicioso», este se puede notar en el mismo título del texto «Prólogo de un libro que nunca pude

empezar», en el que puede advertir más que una intención, un vacío o imposibilidad. Todo lo anterior, permite conjeturar que, con tan sólo 23 años de edad, el autor uruguayo ya era consciente de las dificultades que entraña el oficio de escribir y las limitaciones que conlleva el uso de la palabra como herramienta de trabajo. Así, por ejemplo, se puede notar en el siguiente fragmento en el que decir algo sobre alguien ya representa un significativo «dolor»:

Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuánto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de cómo es ella. Yo emprendí esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las casualidades maravillosas de la naturaleza (2010, I: 15).

En este corto pero significativo texto dedicado al doctor Vaz Ferreira, está la semilla de una apuesta estética que será desarrollada y materializada en clave poética en otro breve texto titulado «Explicación falsa de mis cuentos», en el que se hace latente la imposibilidad para Decir inherente al oficio de la escritura. En síntesis, el escritor no puede decir todo lo que tiene para decir del mundo, la razón, las palabras lo abandonan a mitad del camino. Sin embargo, tampoco logra escapar del asedio del lenguaje, por ese motivo, Felisberto llama «noble» a quien asume esta responsabilidad.

A su vez, sorprende que el propósito del *autor implícito* para «decir lo que sabe que no podrá decir» (15) va de alguna forma en contravía con la postura de Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus*. Cabe recordar que, el filósofo nacido en Viena indica que todo lo que se puede decir se puede decir con claridad

–lo que por ejemplo para Susan Sontag ya parece sobremanera complicado (1985: 21)–, mientras lo que no se puede decir no se puede decir de ningún modo.

Para Hernández, no solo existen cosas que por su naturaleza oscura aun pudiéndose decir quedarán en parte vedadas, lo que implica no poderlas decir de manera clara, sino que además existen otras que aun con el pleno conocimiento de que no se pueden decir se debe de buscar el modo de expresarlas así se fracase en el intento, porque el resultado serán las trazas, las huellas de una búsqueda, lo que de algún modo es ya una manera de decirlo. En pocas palabras la idea expuesta desde sus primeros relatos por el narrador uruguayo es similar a lo que años más tarde concluye Santiago Kovadloff (1993) cuando dice que los poetas deben «proyectar en las palabras la insinuación de una presencia inabarcable». He ahí la persistencia de los escritores buteanos que *desean* componer con el silencio, mientras otros lo contienen o rehúyen de él.

El «Prólogo de un libro que nunca pude empezar» está dedicado a Carlos Vaz Ferreira. Este detalle es significativo porque se advierte una relación *intertextual* entre lo expuesto en «el libro futuro» del filósofo uruguayo y la «Explicación falsa de mis cuentos» de Hernández. En este punto se debe de recalcar que algunos críticos²⁵ han hecho hincapié en la vinculación a modo general del pensamiento filosófico de Vaz Ferreira y en lo particular de la «Filosofía de la vida» con las narraciones hernandianas, en donde se reconoce que existe un «punto dinámico en el que se produce el cruce y despegue de dos textualidades que dialogan hasta conformar las discontinuidades de un discurso que termina por asociarlas» (Benítez, 2000: 77).

25 A propósito de la incidencia del pensamiento de Carlos Vaz Ferreira en la literatura de Hernández, se pueden consultar los trabajos de Hebert Benítez Pezzolano denominado Interpretación y eclipse (2000) específicamente el capítulo titulado: «Felisberto Hernández y Carlos Vaz Ferreira: las trazas del origen»; el artículo de Luis Víctor Anastasia, «Sobre la filosofía de Felisberto Hernández» (1982) y «Felisberto Hernández: una conciencia filosófica. Estudio sobre la incidencia del pensamiento de Vaz Ferreira en la literatura de Felisberto Hernández» de Ana Inés Larre Borges publicado en la Revista de la Biblioteca Nacional número 22 en 1983.

La «transformación» y «asimilación» del texto de Vaz Ferreira se presenta en la obra hernandiana de dos formas. En primer lugar, como un impulso centrado en el sentido que Felisberto quiere darle al silencio como acto mismo de la escritura (recordemos por ejemplo el caso de «El caballo perdido» en el que se materializa con el uso de una página en blanco). En segundo lugar, a partir de una crítica de la pertinencia del lenguaje, esto si tenemos en cuenta que «tanto el pensamiento como lo real sufren un desplazamiento hacia la región de lo *no decible*» (Benítez, 2000: 80).

Lo anterior se puede constatar en la medida que el filósofo uruguayo escribe un libro compuesto de espacios en blanco (vacíos), los cuales son el resultado de la labor imposible de querer decirlo *todo a través de la escritura*. Es un libro inacabado, reitero, en el que se reconoce esta imposibilidad. Lo aquí expuesto, ofrece luces sobre la conclusión que da el mismo Vaz Ferreira al uso desmesurado de espacios blancos y punteados: «(...) tendrá que venir alguna vez una época en que los filósofos sabrán que no lo saben todo, y lo dirán (...)» (1979: 87).

Otro tanto sucede con algunos de los textos recogidos en el denominado *Libro sin tapas*, publicación caracterizada, por su carácter indefinido desde el punto de vista del género, por lo fragmentado, por el inacabamiento, por su riqueza en alusiones y en el uso de figuras y tropos de la retórica clásica asociadas al silencio. En el epígrafe de este trabajo un narrador anónimo con una fuerte marca autoral dice: «Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él»²⁶. El guiño es evidente, Hernández invita a pensar en la obra escrita como

26 El epígrafe en mención y la dedicatoria que le sigue ("Al doctor Carlos Vaz Ferreira") no aparecen en la edición de Obras completas de Siglo XXI Editores, aquí usada. Sí aparecen, en cambio, en ediciones posteriores, como Hernández (Felisberto) - Narraciones incompletas, Madrid, Siruela, 1990.

un orden abierto, nunca cerrado. En otras palabras, es imposible culminar cualquier proyecto escrito. Además, es un notable gesto vanguardista que subvierte el marco teórico, tal como apunta Julio Prieto²⁷.

Es probable que con la escritura de un texto tan particular, la intención de Felisberto haya sido la de dar inicio a un proyecto narrativo que con frecuencia es interrumpido por la digresión, lo que dicho sea de paso, manifiesta la preocupación moderna por el agotamiento del lenguaje. Por consiguiente, la escritura está soportada por el silencio, producto de una permanente deuda.

Un rasgo similar se puede rastrear en la obra de Macedonio Fernández, otro excéntrico que en *Museo de la Novela de la Eterna* hace un prólogo a un «Libro que no empieza» y que se caracteriza por dos rasgos fundamentales, primero, porque prologa un libro imposible de escribir y segundo, porque en él se hace una introducción al silencio. El resultado de este proceso – advierte Prieto –, tanto en Macedonio como en Felisberto sería «el cruce de dos melancolías: el “dolor” de no poder hallar un modo de expresión acorde con lo que se quiere expresar, y el de acaso hallarlo de alguna manera extraña, en el azar de un lenguaje ajeno, imprevisible» (2002: 298).

Otro elemento destacable en el «Epílogo» del *Libro sin tapas* es el evidente desvío de interés hacia elementos marginales que realiza el autor, el mismo que se concentra en la silenciosa e inquietante intimidad desprendida de las cosas «pequeñas» (la extrañeza de lo cercano). Dicho de otra manera, en este *leitmotiv* los objetos animados acechan y cuestionan a los mortales con una actitud siempre vigilante. El deseo del personaje es abordar sin ínfulas de grandeza el tema común, en toda su vasta extensión

27 Para una mayor ilustración al respecto remítase al capítulo «Felisberto Hernández o la inquietante extrañeza de la escritura» del libro *Desencuadrados: vanguardias excéntricas* del Río de la Plata de Julio Prieto editado por Beatriz Viterbo Editora en el año 2002.

universal, a esa gran biblioteca que es la literatura, es decir, la condición humana. De ahí que el narrador diga a propósito del personaje: «Él realizó como hombre, un extraño y amplio deseo. Esta amplitud consistía en no querer ser amplio, en no salirse de la Tierra como otros hombres amplios, sino en volver al problema de los hombres» (Hernández, 2010: 23).

Pero el personaje parece conocer los riesgos que entraña la escritura que centra su atención en *la condición humana*. Por este motivo, se enfrenta, no sólo a las palabras precarias y desgastadas por el uso, sino a lo inexpugnable, a los mismos límites del lenguaje, tal como lo había anticipado en el «Prólogo de un libro que nunca pude empezar»–, obra en la que advierte que se puede decir sólo un poco de lo que en verdad se desea decir. Lo que explicaría la paradójica actitud del personaje que en contraste «escribe mucho» en los diarios; pero se obsesiona con la *escritura* de libretas en blanco, al respecto dice: «Escribía en los diarios a favor de algún partido político. Tenía una especie de sensualidad por escribir libretas en blanco y, precisamente, mezclándose en el progreso, es que podía escribir mucho» (Hernández, 2010: 23).

El contraste entre la página en blanco y la página manchada por el uso de un lenguaje degradado a la categoría de acontecimiento, confluyen en este breve texto como muestra de la preocupación temprana de Hernández y su actitud crítica del lenguaje. El «Epílogo» del *Libro sin tapas* reafirma aquello que asegura Susan Sontag (1985: 19) de que el silencio puro, el vacío genuino, no son viables ni conceptualmente ni en la práctica, porque la obra de arte existe en un mundo pertrechado de signos; el artista –en este caso el escritor–, debe crear algo dialéctico, un vacío colmado, un silencio elocuente, resonante (lleno de sonidos), ya que, en suma, el silencio continúa siendo inevitablemente una forma de lenguaje, una forma amplia de significación (Sontag, 1985; Rius, 1984; Kovadloff, 1993).

En 1929, en su natal Uruguay, Felisberto Hernández se anticipó de manera velada, a aquello que fue proclamado varios años después por Susan Sontag en su *Estética del silencio*: «El arte expresa un doble descontento. Nos faltan las palabras, y las tenemos en exceso» (1985: 31). Para Prieto (2002), lo anterior es un claro ejemplo de la ambivalencia que se muestra en la obra temprana felisbertiana: oscilación entre una asimilación beligerante de la estética de lo radicalmente nuevo y una crítica soterrada de esa estética, además de un indicio sobre el ambiguo lugar que ocupa Felisberto en la escena cultural de la época.

De lo anterior, tal vez, se desprende una de las características más estudiadas en su obra, a decir, el encantamiento que le suscita todo lo desconocido, lo ignorado por el hombre, porque resulta que la *realidad* es «inaprehensible», de allí la cualidad de misterio de sus relatos. En este punto la obra de Felisberto entra en diálogo directo con la escuela vazferreiriana por cuanto el sentimiento de «la vida excede al pensamiento y la razón», así como que la realidad es inaprehensible aparece de forma temprana desde sus primeros relatos, lo que a su vez queda confirmado en un texto titulado «Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira»,²⁸ del que se extrae lo siguiente:

Es difícil tener un conocimiento amplio para ver todos los aspectos posibles de la realidad, tantos como para que algunos de ellos hagan fracasar la fórmula fácil, absoluta, cómodamente generalizadora. Y es muy difícil comprobar esa relación, especialísimamente, por una tendencia ontológica a defendernos de lo complejo. Ya sabemos que cuanto más se conoce, todo se vuelve más complejo.

28 Este texto fue dictado por Felisberto Hernández a la escritora Reina Reyes quien conserva el original mecanografiado. Se publicó por primera vez en la revista Prometeo Año I - Tomo I - No. 1, Montevideo, 1979.

[...] Vaz Ferreira, sintiendo continuamente que la vida excede al pensamiento y a la razón, no obstante nos obliga a utilizar honradamente el pensamiento y la razón hasta donde ellos puedan. (Hernández, 1983: 38-39)

En «Drama o comedia en un acto y varios cuadros», por ejemplo, un personaje denominado Juan afirma: «lo que más nos encanta de las cosas es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas: lo que más nos ilumina de ellas es lo que nos hacen sugerir» (Hernández, 2010, I: 47). A continuación, dice lo siguiente: «Hay personas que lo dicen todo y no nos dejan crear nuestro misterio» (p. 48). Ambos fragmentos dan cuenta de una consciencia creativa a partir del uso del silencio. Hernández parece entender que «toda la fuerza de una obra consiste en lo que el escritor sabe sugerir de [lo] innombrable»²⁹. Quien escribe, en otras palabras, no puede explicarlo todo.

En este orden de ideas, Felisberto Hernández (también incluiría a Efrén Hernández y Francisco Tario) es el representante de una nueva sensibilidad. Da continuidad, en Latinoamérica, a una estética que busca expresar lo inexpresable, inefable e inabarcable, porque el hombre, el escritor, el artista, no posee todas las respuestas. Sin embargo, parte de su trabajo radica en interrogar aquello que se resiste a hablar.

De allí que la escritura en Felisberto se transforme en búsqueda. En *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), el narrador dice lo siguiente:

(...) tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas,

²⁹ Marc de Smedt en su *Éloge du silence* (1986). Paris : Albin Michel, citado por Santiago Kovadloff en *El Silencio primordial*, p. 32.

dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura: y esa debe de ser una de sus cualidades.

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (Hernández, 2010, I: 138)

Es inevitable pensar que la escritura felisbertiana rehúye en cierta medida de la conceptualización, el narrador es una proyección del escritor que se rehúsa a desvelar su misterio, porque sabe que para él mismo parte de ese misterio no se ha revelado, sigue siendo oscuro. La propuesta estética contenida en la obra de Hernández va más allá de una postura crítica asumida frente al lenguaje que se manifiesta en la escritura a partir del uso de algunos recursos retóricos. Dicha estética es un acto consciente, es la fuente de donde surge la escritura, una necesidad manifiesta por escribir sobre lo que se sabe poco y que se caracteriza por su impenetrabilidad y oscuridad; pero también porque el deseo del artista es escribir *lo otro*, aquello que se torna inefable.



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya Aguirre

La imaginación como último recurso para poder decir lo indecible, para intentar *empalabrar* lo *inimaginable* e *incalificable* por el lenguaje. Decir lo indecible para transmitir la *herencia*, para enseñar a escuchar al *otro* y sobre lo *otro*. Enseñar a escuchar el silencio.

Quinta parte: A manera de cierre

He concluido mi última obra hace unos instantes, unos breves segundos. He escrito: FIN. Y he doblado las cuartillas precipitadamente, jadeante por el insomnio, aturdido por el abuso mental, sudoroso y febril, garabateando con dolor sobre ellas un jeroglífico indescifrable que viene a ser mi epitafio: FIN. FIN. FIN DE TODO.

Francisco Tario, «La noche de los cincuenta libros»

1. Hacia una poética del silencio

No existe una poética homogénea, sino diversos modos de aproximarse al silencio. De tal suerte que se deberían de proponer tres poéticas, para igual número de autores. Las tres variantes se derivarían en mayor o menor grado de: a) una crítica del lenguaje, b) una crítica global a la actividad literaria (compuesta a su vez por la crítica de la inspiración, de la autoría y de la actividad poética (narrativa-escritura), c) una narrativa que apela a la «actividad creadora de la mirada» a través de metáforas o motivos relacionados con los actos de mirar y escuchar, y d) una suerte de gramática del silencio³⁰ o conjunto de procedimientos retóricos asociados a una estética que emerge como expresión a las carencias y limitaciones del lenguaje (crisis del lenguaje).

Dicha retórica, valga la claridad, es el factor, en palabras de Ramón Pérez Parejo, «(...) que define la Poesía/Poética/ Estética del silencio» (2007: 292), es decir, «el carácter peculiar de sus indicadores léxicos, semánticos, sintácticos, simbólicos, narratológicos, estróficos, versales, fonoestilísticos, formales y pragmáticos» (p. 292). Propongo que existen marcadas diferencias en el uso de los procedimientos expresivos, es decir, que cada narrador teje su propia tela de araña estilística, lo cual no quiere decir que no se compartan algunos de ellos.

30 En el trabajo *Conciencia y escritura del silencio en la narrativa breve de Felisberto Hernández, Francisco Tario y Efrén Hernández* presentado para optar al título de Magister en Literatura en el año 2014 propongo que hablar de una retórica del silencio obliga a ocuparnos tanto de la actividad expresiva de la palabra (como «facultad» y como «actividad»), como del silencio, que, al formar parte del mismo universo de la palabra, comparte un idéntico ámbito de expresividad y significación. El silencio despliega una singular potencia expresiva, potencia que para autores como Amparo Amorós, Santiago Kovadloff y Marcèl Rius crece por oposición a la elocuencia y grandilocuencia verbal. En ese momento, no se tenía como único objetivo mostrar una «gramática del silencio», si se permite el uso del término, sino que a partir de la reivindicación que Croce ha hecho del principio de expresión como unidad de forma y contenido, se buscaba develar el valor cognitivo de la retórica del silencio, es decir, presentar a las figuras y tropos de la retórica clásica vinculados al silencio, no como un catálogo o meros «caprichos del placer» de la escritura, sino como necesidades de la mente en su permanente búsqueda por enseñar el sentir interno del ser humano.

Preciso, antes de proseguir, las poéticas³¹, que en futuros trabajos serán esbozadas, se caracterizan por una temática (crisis del lenguaje), por el empleo particular de la lengua en la narrativa breve, por el uso sistemático de metáforas y motivos relacionados con el acto de ver-mirar y por el uso de un catálogo de procedimientos retóricos.

Estos tres narradores latinoamericanos se sumarían así a la rica y extensa tradición de la estética del silencio porque intentan, cada uno con su impronta particular, decir lo indecible dejando *testimonio* escrito de las limitaciones e insuficiencias en el uso del lenguaje. Escribir el silencio, *hablar callando*, no solo implica usar una amplia diversidad de matices, sino una rica gama de “signos” y metáforas para expresarlo, lo que demostraría la competencia creativa de cada uno de ellos. En todo caso, la consciencia y la escritura silenciosa aquí mostrada configuraría un arte de composición de tres escritores latinoamericanos que saltan tras la estela silente dejada por las sirenas en su retirada del encuentro con el ruido que representan Ulises y Orfeo. Son tres Butes, saltadores, *rastreadores de silencio*³².

¿Qué significa ser un rastreador, un saltador en este contexto? Significa que Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández escribieron para encontrar el silencio que se halla en el interior de las palabras: tránsito «de camino a la lengua», de camino al *habla* (Heidegger, 2002). Quizá escribir desde y a

31 Ya desde el artículo «Hacia una retórica y una poética del silencio» publicado en el No. 20 de la Revista CS planteo un análisis de la retórica y la poética del silencio, desde una perspectiva que asume la retórica como: aquellos procedimientos y recursos usados por el autor para escribir y hacer oír el silencio en su obra. En aquella ocasión busqué demostrar que la poética del silencio va más allá de una postura ante el lenguaje que se manifiesta en la escritura de algunos recursos retóricos o gramaticales. En este sentido la poética se presenta como la fuente misma de la que mana la escritura, es un acto consciente, una necesidad por escribir aquello que no se puede decir (Ramírez, 2016).

32 La expresión rastreadores de silencio la tomo del trabajo denominado «Márgenes silentes. Palabra excedida y silencio inspirado (Hofmannsthal/Blanchot)» de César Moreno-Márquez (2016). En el artículo se propone como tarea para nuestro mundo contemporáneo el que seamos rastreadores de silencio, aquel se halla en el interior de las palabras.

través del silencio presupone la simbiosis expuesta por Steiner en la obra *La poesía del pensamiento* (2016) a partir de su lectura de Heidegger. Recordar lo olvidado: *hablar*. Recuperar la palabra que se pierde en la verborrea. Comenzar a saber pensar. He ahí la labor del poeta, el propósito (si se puede *apostar* por un propósito) de la poesía. Heidegger con aspereza, nos recuerda, Steiner:

dictaminó que todavía no hemos empezado a saber pensar. Lo cual implica que, con la excepción de unos pocos poetas supremos, todavía no hemos empezado a saber hablar. O, mejor dicho, que hemos olvidado cómo se hace, cómo se capta la auroral autorrevelación y ocultación (*alétheia*) del Sein en palabras. Aquí actúa la polémica diferenciación entre *Wort* [palabra] como Logos y *Wörter* [palabras] como verborrea. (2016: 211)

Saltar a la abisal indecibilidad del mundo con la esperanza de recuperar la palabra merecida, pura, aquella atesorada por Pizarnik para *crear nuevos silencios* (2019: 175). Recuperar *la genciana amarilla y azul* de Rilke (1999: 97). Forzar la *grieta* para *mirar*, para escribir *una* palabra. Nosotros, lo más fugaces, tan frágiles, terrestres *una vez, una sola, solo una* (p. 95). Forzar la grieta para mirar, para escribir *una* palabra. Saltar, seguir la estela, creer que nos acercamos al límite..... regresar con *una sola, una palabra nacida del silencio*, porque no está de más recordar la fundamental paradoja axiomática de Heidegger «según la cual no es tanto que “hablemos” como que “somos hablados”, según la cual “la palabra posee al hombre» (“Das Wort hat den Menschen”) (Steiner, 2016: 214).

2. Relaciones entre crítica del lenguaje y poética del silencio...

El poeta se enfrenta a un reto, *cantar* en versos la belleza de su amada. El resultado, siente, no una, sino muchas veces vergüenza de *silenciar* su belleza en rima. Fracasa el enamorado porque las palabras le son insuficientes, es un peso desmesurado

para sus brazos, por tanto, *no es obra* (la belleza) *que su lima pulir pueda*. No obstante, insiste, por más que sus fuerzas se hielan en el empeño. Insiste, mil veces, pero la voz queda dentro de su pecho. Insiste, mil veces componiendo versos «más la pluma y la mano y la cabeza / vencidas fueron al primer asalto» (Petrarca, 2004: 169).

La referencia es bien conocida, pertenece al soneto XX del *Cancionero* de Francesco Petrarca. En él se plantea la ambivalencia hacia el lenguaje, la tensión que debe afrontar quien escribe al llegar al borde del lenguaje, en otras palabras, al silencio. ¿Por qué? Porque las palabras se han fugado, porque «están más allá, siempre más allá, deshechas apenas las roza» (Paz, 2013: 177). El soneto XX se inscribe en una rica y extensa tradición que hunde sus raíces en la necesidad que tiene el hombre frente a una realidad desconocida, a decir, nombrarla, hacerla parte de sí, bautizarla. De tal envergadura es el trayecto trazado por esta tradición. La palabra y el silencio son el hombre mismo. Estamos hechos de palabras y silencios.

Por lo expuesto, no solo el poeta moderno sería una figura desgarrada y su creación estaría habitada por esta tensión. Considero que esta marca se puede extender a la condición humana en general, con la salvedad de que son los artistas quienes con mayor frecuencia han asumido el reto de *decir lo indecible* y han padecido el fracaso mil veces, dejando testimonio en el papel, en el lienzo, en el mármol... de la gran confianza que depositamos en la palabra, al tiempo que nos vemos devastados por su insuficiencia, todo lo cual desemboca en la angustia que se produce ante los límites del lenguaje.

Retomando: Petrarca sería un referente, más que memorable en la historia de esta angustia compartida por los hombres. En tanto, la poesía moderna sería un capítulo fundamental de dicha historia, por cuanto, en palabras de Ramón Xirao (1993) «muestra, en sus experiencias más álgidas, que en buena parte se ha perdido

la palabra y, al mismo tiempo, que la poesía es una de las rutas para encontrar la palabra perdida» (p. 147), pero también lo sería la narrativa. No se podría excluir, cuando dicha experiencia se ha hecho aún más presente en la reciente tradición literaria de Occidente, con mayor énfasis a partir de las primeras décadas del siglo XX y extendiéndose a la actualidad.

Lejos de ser un ornamento o una mera referencia, el silencio tanto en la obra de Felisberto, como de Efrén Hernández y Francisco Tario, cumple la función de revelación, que es diferente a representación. De tal forma que, va más allá de un recurso elaborado a través del discurso. El silencio en estos autores se escribe, en la medida que es resultado de una propuesta estética.

En Felisberto Hernández se advierte la presencia de una suerte de «documento estético», «manifiesto estético», «metáfora vegetal» o *metatexto* que funciona como texto cercano a la poética, la razón principal es que en «Explicación falsa de mis cuentos» se reúnen, entre otros aspectos, una serie de reglas o principios explícitos que se evidencian en la producción cuentística del uruguayo y que cumplen con una doble función de cuestionar tanto los límites del lenguaje como aquellos aspectos indefinibles e incuestionables que le son propios a la creación artística. En un sentido similar, la «La noche de los cincuenta libros» de Francisco Tario se consolida una suerte de *manifiesto estético* en el que se logran apreciar reunidas algunas de las particularidades de la estética que surge como respuesta estilística de esa crítica del lenguaje a partir, por ejemplo, de un narrador-escritor que llama la atención sobre la actividad creadora.

Pocos ejemplos fueron suficientes para constatar el sentido problemático del idioma (o conciencia del silencio) en la obra de los tres autores a partir de la vinculación del discurso literario y metaliterario, ya que, en algunos de sus textos, una suerte de *pulsión* (manifiesta a través de reflexiones en torno a la actividad

literaria) los lleva a cuestionar los propios límites del lenguaje y a generar una estética que rinde culto consciente y sistemático del silencio. En este sentido, los elementos hallados en las obras estudiadas coinciden con lo expuesto por Ramón Pérez Parejo para la poética del silencio asociada a la poesía: «Existe una angustia por la necesidad de decir y la imposibilidad de hacerlo debido a la insuficiencia de un lenguaje fracturado. Se percibe una conciencia de los límites del lenguaje que coinciden con los del intelecto» (p. 617).

Aplicar los conceptos de metaliteratura, metaficción y autoconsciencia narrativa sirven para constatar que la reflexión sobre la literatura no es un tema más en las obras analizadas, sino el principio estructurador del sentido del texto. El empleo de estas tres herramientas teóricas, por ejemplo, permitieron observar en las obras analizadas: a) la paradójica noción de la escritura como fracaso y consagración del lenguaje, b) la autorreflexión sobre el quehacer del escritor c) las diferencias entre el lenguaje usado en la ficción y aquel propio del habla cotidiana y d) que la indagación metaliteraria es una constante ante todo en la obra de Felisberto y Efrén Hernández.

En los tres autores estudiados se logra constatar que su exhortación contemporánea al silencio no refleja un rechazo hostil del lenguaje, todo lo contrario, se advierte un gran respeto por este. A su vez, tal como lo plantea Susan Sontag (1985) la actividad del artista consiste en crear o implantar el silencio, en el caso de Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández, sus obras logran dejar una estela de silencio a pesar de que el medio empleado sea la palabra misma, porque en sus obras «las redes de pescar palabras están hechas de palabras» (Paz, 2013: 31). Sin embargo, ellos deben sumergirse en un océano de silencios. Los tres autores proponen un equilibrio (*justo* medio) entre el silencio y la palabra.

Lo inefable, entendido como la falta de palabras para poder expresar un misterio pleno, se constituye en piedra angular de las obras estudiadas. La experiencia del mundo y en el mundo produce un sinnúmero de sensaciones y emociones que no logran ser expresadas; pero no por eso el escritor desiste. Todo lo contrario, intenta apalabrar el misterio, decir aquello que no sabe decir, conoce de la precariedad misma de la palabra, de su propia imposibilidad para decir aquello que quiere decir; «pero no queda más que expresarse, tal como sucedió con el héroe-artista romántico que ante la “contradictoria visión del infinito” o “las dos caras de la experiencia romántica” que se le presentaban logra aprehender el silencio, al ver en la imposibilidad de decir lo indecible una salida, volcando toda su sensibilidad ante el mundo para convertirlo en escenario para el arte: arte hecho silencio o silencio hecho arte» (Ramírez, 2010: 68).

En la obra de Felisberto Hernández se advierte una actitud ética frente a la insuficiencia de un lenguaje fracturado, lo que a la postre deriva en una crítica general a la «polución de la palabra», es decir, a la proliferación de información ruidosa y vacía que caracteriza a la sociedad contemporánea. En síntesis, el abuso del lenguaje conduce a la reflexión sobre el silencio.

En cuanto al plano de la recepción de la obra, parece evidente que este tipo de narrativa solicita una mayor exigencia y participación del lector, por cuanto es el lector quien detecta y reconstruye las redes de silencios tejidas al interior de la obra. Sin la competencia de este la significación del silencio queda comprometida en la medida que la palabra se libera de su referencialidad y porque el sentido en las obras estudiadas se hace opaco, hermético, se difuminada, producto de una alta carga de ambigüedad y fragmentarismo.

3. Tránsito de la retórica a la poética del silencio

La poética del silencio que hasta aquí se comienza a definir para la *narrativa breve* –proyecto que por lo demás a la fecha no cuenta con referentes críticos visibles– debe partir de la lectura y la posterior adaptación de, por un lado, diversas apuestas teóricas y, por otro, de diferentes claves heredadas y rastreadas hasta la actualidad para la poesía, en torno a retórica, la poética, la estética y la estilística del silencio. Tal como se observa en los apartados anteriores, existen notables diferencias entre las apuestas teóricas y las prácticas de estas estéticas asociadas a la poesía y la forma como Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández manifiestan en sus obras la conciencia de un silencio que termina escribiéndose.

Esta poética para la narrativa breve, como se ha podido apreciar, ha acuñado una serie de procedimientos expresivos (Capítulo 2). A su vez, en los textos seleccionados para el análisis se evidencian algunas de las peculiaridades de la estética del silencio, que surge como respuesta estilística de la crítica del lenguaje (Capítulo 3). Además, como esta poética no es homogénea, sino que comporta distintas formas de aproximarse a ella por parte de cada autor, otras características entrarían a hacer parte de sus rasgos distintivos.

Dichos elementos, si bien no se evidenciaron con contundencia, o no hicieron parte sustancial del presente ensayo, sí se han propuesto y desarrollado en trabajos anteriores a este, tales como: *Conciencia y escritura del silencio en la narrativa de Felisberto Hernández* (trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Español y Literatura 2010), *Esa delgada luz que es silencio. Aproximaciones a la escritura del silencio en la literatura latinoamericana* (2012), la ponencia titulada «Hacia una “poética de la extrañeza” en la narrativa de Felisberto Hernández, Efrén Hernández y Francisco Tario» presentada en el XXIV Coloquio Internacional de Literatura mexicana e Hispanoamericana

realizado en la Universidad de Sonora, México en el mes de noviembre del año 2013, *Conciencia y escritura del silencio en la narrativa breve de Felisberto Hernández, Francisco Tario y Efrén Hernández* (trabajo de grado para optar al título de Maestría en Literatura 2014) y por último *Decir lo indecible. Poéticas del silencio en la narrativa breve de Felisberto Hernández, Efrén Hernández y Francisco Tario* (tesis doctoral 2020).

Créditos de las imágenes

Todas las fotografías del ejercicio creativo denominado: «10 itinerarios. Poéticas: arte de composición del silencio» son de la artista Leidy Yulieth Montoya Aguirre, licenciada en Etnoeducación y Desarrollo Comunitario, Magister en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira, docente catedrática adscrita a la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de esta misma universidad.

Con más de 15 años de experiencia en el campo del teatro, el performance y la fotografía. Editora de *Caballo Perdido, revista de ficción breve*. Ha participado en montajes teatros y en exposiciones fotográficas en diferentes escenarios de la ciudad de Pereira. En el año 2016 ganó el Concurso Colección de Escritores Pereiranos en la categoría ensayo con la obra *Alteridades*.

Bibliografía

Bibliografía citada de los autores:

Hernández, Efrén. (2007). *Obras completas. Vol. 1. Edición y prólogo: Alejandro Toledo*. México: Fondo de Cultura Económica de México.

Hernández, Felisberto. (2010). *Obras completas. Vol. 1. Prólogo: David Huerta*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Hernández, Felisberto. *Obras completas. Vol. 2. Prólogo: David Huerta*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Hernández, Felisberto. *Obras completas. Vol. 3. Prólogo: David Huerta*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Hernández, Felisberto. (1983). «Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira». En: Anexo II del artículo de Ana Inés Larre Borges, «Felisberto Hernández: Una conciencia filosófica», *Revista de la Biblioteca Nacional*, N. ° 22, Montevideo.

Tario, Francisco. (2012a). *Cuentos completos. Tomo 1. Prólogo: Mario González Suarez*. México: Editorial Lectorum S.A.

Tario, Francisco. (2012b) *Cuentos completos. Tomo 2. Prólogo: Mario González Suarez*. México: Editorial Lectorum S.A.

Sobre el silencio, crítica literaria y relacionado:

Acosta López, María del Rosario. (2006). *Silencio y arte en el Romanticismo Alemán*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.

Achugar, Hugo. (2010). «¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas». *Cahiers de LI.RI.CO*, 5, 17-28.

Amorós Moltó, Amparo. (1982). «La retórica del silencio». En: *Los cuadernos del Norte* III, 16. (noviembre-diciembre), pp. 18-27.

Armantrout, Rae. (1985). «Poetic silence». Ed. Bob Perelman. En: *Writing/Talks*. Carbondale: Southern Illinois University Press. pp. 21-47.

Barthes, Roland (2004). *Ensayos críticos. Trad. Beatriz Sarlo*. Buenos Aires: Seix Barral. (Colección: Los Tres Mundos).

Barthes, Roland (2004). *Lo neutro. Trad. Carlos Pujol*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (Colección: Teoría).

Benítez Pezzolano, Herbert (2000). *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya (Lautréamont, Julio Herrera y Reissig, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y Marosa di Giorgio)*. Montevideo: Librería Linardi y Risso.

Beuchot, Mauricio. Arenas-Dolz, Francisco. (2008). *Hermenéutica de la encrucijada: Analogía, retórica y filosofía*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Blixen, Carina. (1991). «Prólogo». En: *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*. Montevideo: Arca, pp. 9-17.

Block de Behar, Lisa. (1984). *Una retórica del silencio, funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI.

Bobes Naves, Carmen. (1992). «El silencio en la literatura». En: *El silencio*. Compilador Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza Editorial, pp. 99-123.

Bremond, Claude. (1976). «Recherches rhétoriques». En: *Communications*, 16. París: Seuil.

Brodsky, Joseph. (1992). *Cómo se lee un libro*. Trad. Julián Liaño Moral. En: *Senderos - Revista de la Biblioteca Nacional de Colombia*. Bogotá: Vol 5, N° 24. pp. 383-387.

Cadenas, R. (2000). *Obra entera: Poesía y prosa (1958-1995)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cage, John. (2002). *Silencio: conferencias y escritos*. Trad. Pilar Pedraza; epílogo Juan Hidalgo. Madrid: Ediciones Ardora.

Calvino, Italo. (1979). «Las sarabandas [sic] mentales de Felisberto Hernández». En: ECO. *Revista de la Cultura de Occidente*, tomo XXXIV/5, marzo 1979, No. 209, pp. 537-538.

Caño, Amelia del (1999). «Las figuras retóricas». Coord. por Santiago Alcoba. *La oralización*. Barcelona: Ariel., pp. 169-218.

Cervantes Saavedra, Miguel de. (2012). *El coloquio de los perros*. España: Red Ediciones S.L.

Collingwood, R.G. (1993). *Los principios del arte*. Trad. Horacio Flores Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica.

Colodro, Max. (2004). *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. México: Siglo XXI editores.

Cortázar, Julio. (1975). «Prólogo a La casa inundada y otros cuentos». Por Felisberto Hernández. Barcelona: Lumen, pp. 5-9.

Croce, Benedetto. (1997). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Trad. Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón. Málaga: Ágora.

Culler, Jonathan. (1984). *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Editorial Cátedra.

Chillón, A. (2010). *La condición ambigua. Diálogos con Lluís Duch*. Barcelona: Herder Editorial.

Chumacero, Alí. (1996). «Imagen de Efrén Hernández». En: *Los Momentos críticos*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 267-269.

Domínguez Michael, Christopher. (1996). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. 1 (2.^a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

Dorra, Raúl. (2011). «La pulsión retórica». En: *Réctor, Revista de la Asociación Argentina de Retórica (AAR)*, Vol. 1, No. 1 (Junio de 2011), pp. 1-23.

Egido, Aurora. (1999). «El sosegado y maravilloso silencio de La Galatea» En: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, No. 98-99, jul-ago, pp. 85-89.

Fraga de León, Rosario (2003). *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Garmendia, Julio. (2008). *La tienda de muñecos y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

González-Cobo, R.A. (2015). *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona: Acantilado.

Guillén, Claudio. (1957). «Estilística del silencio (En torno a un poema de Antonio Machado)» En: *Revista Hispánica Moderna*. Año 23, No. 3/4 (07 hasta 10, 1957), University of Pennsylvania Press. pp 260-291

Guillén, Claudio (1988). «Los silencios de Lázaro de Tormes». En: *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Editorial Crítica. pp. 66-108.

Giraldi Dei Cas, Norah. (2010). «¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir». En: *Cahiers de LI.RI.CO*, 5, pp. 29-53.

González Suárez, Mario. (2012). «En compañía de un solitario». En: *Francisco Tario, Cuentos completos*. México: Lectorum, t. 1., pp. 9-29.

Gordon, S. & Rodríguez, F. (1996). «Cartas de Rosario Castellanos a Efrén Hernández». En: *Literatura Mexicana*, Vol. 7, No 1, 181-213.

Heidegger, M. (2002). *De camino al habla*. Versión castellana Ives Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Holguín, Andrés. (1963). «Las formas del silencio». En: Eco, Revista de la cultura de Occidente. Bogotá, octubre de 1963, Nº. 42, tomo VIII-6., pp. 551-579.

Jaspers, K. (1995). *Lo trágico. El lenguaje*. Málaga: Editorial Librería Ágora, S.A.

Lazo, N. (2012). *La luz detrás de la puerta. El silencio en la escritura*. México: Gobierno del Estado de México.

Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Ludmer, Josefina. (1982). «La tragedia cómica». En: *Escritura*. Caracas: Imprenta universitaria de la Universidad Central de Venezuela.

Maccioni, F. (2015). «Fabular la lengua. Consideraciones en torno del “origen anfibio de la lengua” en el pensamiento filosófico contemporáneo». En: *La palabra*. No. 26. Tunja, Enero - Junio de 2015. pp. 33-46.

Maitland, Sara. (2010). *Viaje al silencio*. Trad. Catalina Martínez Muñoz. Barcelona: Alba Editorial.

Maragall, J. (1914). *Elogio de la palabra*. Costa Rica: Colección Ariel.

Mèlich, J. C. (2014). *Lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder Editorial.

Mèlich, J. C. (1998). «El tiempo y el deseo. Nota sobre una ética fenomenológica a partir de Levinas». En: *Enrahonar an international journal of theoretical and practical reason*. No. 28. Págs. 183-192.

Mèlich, J. C. (2012). *Filosofía de la finitud*. Barcelona: Herder Editorial.

Melville, H. (2019). *Bartleby, el escribiente*. Bogotá: Taller de Edición Rocca.

Monsiváis, Carlos. (2004). *Salvador Novo. Lo marginal en el centro* (2.^a ed.). México: Ediciones Era.

Moraña, Mabel. (1998). *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mujica, H. (1997). *Flecha en la niebla. Identidad, palabra y hendidura*. Madrid: Editorial Trotta.

Neher, André. (1997). *El exilio de la palabra. Del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*. Trad. Alberto Sucasas Peón. Barcelona: Riopiedras.

Nietzsche, Friedrich. (1984). *Humano, demasiado humano*. Buenos Aires: Biblioteca EDAF.

Novo, Salvador. (1999). *Viajes y ensayos*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica.

Onetti, Juan Carlos. (1975). «Felisberto en naïf». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N.º 302 (agosto de 1975).

Ong, Walter. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Sherp. México: Fondo de Cultura Económica.

Ortega y Gasset, José. (1964). «El silencio, gran brahmán». En: *El espectador VII-VIII*. Madrid: Revista de occidente.

Paúl Arranz, María del Mar. (1994). «Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura». En: *Literatura Mexicana*, Vol. 5, No 1, 91-110.

Paz, Octavio. (1988). «Efrén Hernández, “Entre apagados muros”». En: *Octavio Paz. Primeras letras (1931-1943)*. México: Vuelta, pp. 219-221.

Paz, O. (2013). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, Octavio. «Rafael Dieste, “Historias e invenciones de Félix Muriel”». En: *Octavio Paz. Primeras letras (1931-1943)*. México: Vuelta, pp. 249-250.

Pasetti, María Pía. «La configuración de una “realidad otra” en dos textos de Felisberto Hernández: Explicación falsa de mis cuentos y El balcón». En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [online], Nov 2009-Feb 2010. año XIV. no. 43. Disponible en Internet: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/felisber.html>>.

Picard, Max. (1971). *El mundo del silencio: ensayo*. Trad. Norberto Silvetti Paz. Caracas: Monte Ávila Editores.

Pérez Parejo, Ramón. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje: de la generación de los 50 a los novísimos*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicios de Publicaciones.

Pérez Parejo, Ramón (2013). «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética». En: *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Christina Johanna Bischoff, Annegret Thiem (eds.). Berlin. Lit. pp. 41-60.

Petrarca, F. (2004). *Cancionero I*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Poyatos, Fernando. (1994). *La comunicación no verbal III*. Madrid: Ediciones Istmo S.A.

Prieto, Julio. (2002). *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata, Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Quignard, P. (2011). *Butes*. Madrid: Sexto Piso España.

Quignard, P. (2016). *Pequeños tratados*. México: Sexto Piso.

Rama, Ángel. (1966). «Prólogo». En: *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Editorial Arca, pp. 7-12.

Ramírez Rave, J.M. (2010). *Conciencia y escritura del silencio en la narrativa de Felisberto Hernández* (Tesis de pregrado). Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira.

Ramírez Rave, J.M. (2016). «Hacia Una retórica y una poética del silencio». *Revista CS*, n.º 20 (diciembre), 143-74. <https://doi.org/10.18046/recs.i20.2052>.

Rela, Walter y Rey, Elisa. (1982). *Felisberto Hernández, valoración crítica*. Montevideo: Editorial Ciencias.

Rilke, R.M. (1999). *Elegías de Duino*. Trad. Jenaro Talens. Madrid: Hiperión.

Ripoll, J. R. (2007). *Poética y poesía*. Madrid: Ediciones Peninsular, Fundación Juan March.

Rius, Mercè. (1984). «Prólogo al silencio». En: *Enrahonar: Quaderns de filosofia*, N. 7-8. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filosofia. pp. 133-139.

Rivera, Jorge B. (1996). «Felisberto Hernández. Una escritura de vanguardia». En: *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I. La Narrativa del medio siglo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Salazar Mallén, Ruben. (4 de febrero de 1958). «La muerte de Efrén Hernández». En: El Universal. México.

Seligson, Esther. (2005). *A campo traviesa: antología*. México: Fondo de Cultura Económica.

Siles, J. (1983). *Música de agua*. Madrid: Visor.

Simmel, Georges. (1991). *Secrets et sociétés secrètes*. Estrasburgo: Circé.

Sontag, Susan. (1985). «La estética del silencio». En: *Estilos radicales: ensayos*. Trad. Eduardo Goliogorsky. Barcelona: Muchnik Editores.

Steiner, G. (1993). *Presencias reales*. Buenos Aires: Destino.

Sucre, Guillermo. (1985). «La estética del silencio». En: *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 2ª Ed. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 293-319.

Soo Ko, Chang. (2009). *El sonido del silencio*. Versiones de Fernando Barbosa. México: Ediciones del Ermitaño.

Talamantes Ayala, N. (2016). *Unterwegs zur Sprache*. El tránsito de la palabra al silencio. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Toledo, Alejandro. (2007). «Prólogo». *Obras completas*. Por. Efrén Hernández. México: Fondo de Cultura Económica.

Trías de Bes, F. (2011). *Tinta*. Barcelona: Seix Barral.

Trueblood, Alan S. (1958). «El silencio en el Quijote». En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. pp. 160-180.

Valente, José Ángel. (1979). «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies». En: *Material memoria*. Barcelona: La Gaya Ciencia., pp. 663-674.

Van Den Heuvel, Pierre. (1994). «La rhétorique du silence dans *L'Amour* de Marguerite Duras». En: *20 Years of French Literary Criticism. FLS, Vingt ans après*. United States of America: Summa Publications, Inc. pp. 67-76.

Vaz Ferreira, Carlos. (1979). *Lógica viva: moral para intelectuales*. Caracas: Italgráfica.

Vila-Matas, E. (2016). *Bartleby y compañía. La pregunta de Florencia*. Bogotá: Seix Barral.

Villaurrutia, Xavier. (1966). «Efrén Hernández “El señor de palo”». En: Xavier Villaurrutia. *Obras*. (2.^a ed.). México: Fondo de Cultura Económica, pp. 854-855.

Este libro terminó de imprimirse en Octubre del 2020, en los
talleres gráficos de Gráficas Olímpica, bajo el cuidado
de sus autores.
Pereira, Risaralda, Colombia.

En esta publicación, se reúnen los antecedentes de la escritura del silencio de tres narradores latinoamericanos: Felisberto Hernández, Francisco Tario y Efrén Hernández. Se pretende ofrecer tres miradas sobre la escritura silenciosa de estos cuentistas y una breve aproximación a sus poéticas del silencio. En la primera parte, se defiende una premisa, a saber: palabra y silencio son compatibles sin ser entidades comparables. De tal forma, se evita caer en una postura sobre el silencio, caracterizada por una visión negativa y reduccionista, en la que se le otorga una función siempre subsidiaria, es decir, de dependencia de la palabra. En la segunda parte, se pretende evidenciar la conciencia y la escritura del silencio en la obra de los tres autores; se busca subsanar la ausencia de una tipología silenciaria, específica para la narrativa, a partir de la revisión de una serie de propuestas, vinculadas con la estilística, la retórica, la estética y la poética del silencio en la lírica. En la tercera parte, se examinan y aplican algunos tipos (taxonomías) y formas de silencio en la literatura. En las dos últimas partes, se presentan algunos elementos que permiten evidenciar cómo el silencio se constituye en poética, en reflexión sobre la palabra y el *vacío*, sobre el ser y la *nada* de la escritura. Además, a lo largo de todo el libro, a manera de ejercicio creativo, se expone la propuesta denominada «Diez itinerarios. Poéticas: arte de composición del silencio». Esta conjuga el trabajo fotográfico de Leidy Yulieth Montoya Aguirre con diez epígrafes en calidad de antesala a un trabajo que hasta ahora inicia: la formulación de tres poéticas del silencio.